



HAL
open science

La musique sous les idéologies nazie et communiste en Allemagne et en URSS de 1920 à 1953

Paul Lazarini

► **To cite this version:**

Paul Lazarini. La musique sous les idéologies nazie et communiste en Allemagne et en URSS de 1920 à 1953. Histoire. 2011. dumas-00610691

HAL Id: dumas-00610691

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00610691>

Submitted on 23 Jul 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Paul LAZARINI

La musique sous les idéologies nazie et communiste en Allemagne
et en URSS de 1920 à 1953

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art
Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Sous la direction de M. Patrick Revol

Année universitaire 2010-2011



Paul LAZARINI

La musique sous les idéologies nazie et communiste en Allemagne
et en URSS de 1920 à 1953

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art
Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Sous la direction de M. Patrick Revol

Année universitaire 2010-2011

Remerciements

Je remercie Patrick Revol d'avoir suivi mon travail, pour ses conseils avisés et son discours toujours rassurant.

Je remercie Serge Lazarini, Christine Lazarini, Serge Thivole et Mathias Ailloud pour leurs conseils, leurs corrections, leurs encouragements et le temps qu'ils m'ont accordé malgré leurs obligations professionnelles.

Merci à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont encouragé durant ce travail et particulièrement à mes camarades de promotion qui ont été d'un précieux réconfort.

Enfin, un remerciement tout particulier à Arthur Chaumaz pour son soutien indéfectible.

Sommaire

PARTIE 1 - ÉCHANGES, CONVERGENCES ET RUPTURES : LES RELATIONS ALLEMAGNE/URSS ET LEURS CONSÉQUENCES SUR LA MUSIQUE DE 1920 À 1953	11
CHAPITRE 1 - LES ANNÉES 1920 : ENTENTE, ÉCHANGES ET CONVERGENCES	12
A - Leo Kestenberg et Anatoli Lounatcharski.....	13
B - L'avant-garde aux mains des communistes.....	16
C - Une avant-garde soviétique irrémédiablement communiste.....	17
D - Quand la cause communiste s'insère dans la musique germanique.....	21
CHAPITRE 2 - LES ANNÉES 1930 : DURCISSEMENTS.....	27
A - Durcissement de la politique intérieure.....	27
B - La musique selon les personnalités au pouvoir.....	29
C - Un alignement forcé selon la politique du parti.....	33
CHAPITRE 3 - LES ANNÉES 1940 : GUERRE ET APRÈS-GUERRE	36
A - Le siège de Leningrad et la Septième Symphonie de Chostakovitch.....	36
B - Politique musicale d'après-guerre en URSS.....	43
PARTIE 2 - MUSIQUE OFFICIELLE ET PROPAGANDE	46
CHAPITRE 4 - MUSIQUE SOUMISES À DE VÉRITABLES INSTITUTIONS.....	47
A - Hymne national et hymne du parti.....	47
B - Dans la continuité des réformes de Kestenberg.....	50
C - Les prix Staline.....	50
D - Le culte de Wagner : au delà des institutions.....	53
CHAPITRE 5 - MUSIQUE POUR LES MASSES.....	55
A - Les mystères révolutionnaires soviétiques.....	55
B - Le réalisme socialiste.....	56
C - Exemple d'une nouvelle création musicale tolérée par le régime nazi : Carmina Burana.....	62
D - Utilisation des nouveaux moyens de diffusion.....	65
CHAPITRE 6 - BEETHOVEN : LE DÉTOURNEMENT D'UNE RÉFÉRENCE UNIVERSELLE	67
A - 1927 : le centenaire.....	68
B - Beethoven et les Soviétiques.....	69
C - Beethoven et les nazis.....	73
PARTIE 3 - PERSÉCUTER LA MUSIQUE	78
CHAPITRE 7 - FORMALISME.....	79
A - « Le chaos remplace la musique », condamnation de l'opéra Lady Macbeth de Mzensk.....	79
B - Décret du Comité central du PCUS sur la musique.....	84
C - Une dernière définition du formalisme.....	88
CHAPITRE 8 - BOLCHEVISME.....	91
A - Dégénérescence.....	92
B - Du bolchevisme musical au bolchevisme culturel.....	94
C - Exposition « Musique dégénérée ».....	96
CHAPITRE 9 - RÉSISTANCE	101
A - Karl Amadeus Hartmann.....	101
B - Union culturelle juive.....	103
C - Musique en camps de concentration.....	104

Introduction

La première guerre mondiale laisse l'Europe dans un état chaotique où tout est en place de manière latente pour permettre à une nouvelle vague de haine de déverser sa violence.

Dans une Allemagne dévastée et ruinée, les sanctions infligées à son encontre par le traité de Versailles suivent de près l'humiliation de la défaite. Ce n'est pas sans peine, dans ces conditions, que les autorités allemandes tentent de fonder la démocratie parlementaire que sera celle de la République de Weimar de 1919 à 1933.

Les difficultés auxquelles sont confrontés le Reichstag et son chancelier paraissent insurmontables. Les problèmes monétaires et financiers sont énormes, les dettes colossales, mais l'Allemagne doit tout de même payer les réparations imposées par le traité de Versailles alors qu'elle fait face à la plus grave crise économique de son histoire. L'inflation prend des proportions gigantesques. Le chancelier Stresemann introduit, en 1923, une nouvelle monnaie, le Rentenmark, qui stabilise quelque peu la situation économique mais la crise de 1929 la mettra plus à mal encore.

À cela s'ajoute une situation politique pour le moins bancal. Les partis sociaux-démocrates (SPD, USPD) restent majoritaires au Reichstag, mais les partis d'extrême gauche et d'extrême droite se font régulièrement entendre, menant des petites révolutions, des blocus ou des tentatives de prise de pouvoir (le putsch de la brasserie mené par Hitler en 1923 en est un exemple). Tout cela fragilise cette démocratie qui a bien du mal à se mettre en place. La période de la République de Weimar va voir se développer et se confronter deux idéologies radicalement opposées : le Parti communiste allemand (KPD) issu du bolchevisme russe et le Parti national-socialiste des travailleurs allemands (NSDAP) ou Parti nazi, qui connaîtra le destin que l'on sait.

Lorsque la Grande Guerre s'achève, la révolution russe a déjà eu lieu. Les bolcheviques se sont emparés du pouvoir par un coup d'État. Lénine, nommé président du Conseil des Commissaires du Peuple par le Congrès des Soviets, durcit le régime, élimine ses adversaires, fait exécuter la famille impériale et s'enlise dans la guerre civile. Mais il tient bon à la tête de l'État soviétique qu'il assimile à son parti, les idéaux bolcheviques, issus du marxisme, pouvant, seuls, diriger le gouvernement. La Russie prend alors, en 1922, le nouveau nom d'Union des Républiques Socialistes Soviétiques (URSS).

Lénine meurt en 1924, laissant le pouvoir à Staline. Ce dernier instaure une dictature personnelle, le culte de sa personnalité et se retrouve à la tête d'un régime totalitaire. Il se met au service d'un certain *marxisme-léninisme*, notion qu'il invente pour sa propagande et lui permettant de justifier ses positions. Le régime qu'il met en place se durcit petit à petit, connaissant des périodes d'intenses terreurs, jusqu'à sa mort en 1953.

Si le communisme prend sa place au pouvoir en Russie en 1917, le nazisme ne prend pas la sienne en Allemagne avant 1933. D'ici là et dès 1920 prennent place au sein du territoire allemand ces deux idéologies en tant que partis politiques. L'étude de leur utilisation de la musique doit alors prendre en compte les différents habillages qu'ils revêtent : du parti qui cherche à prendre de l'ampleur et s'imposer au parti qui tient les rênes du pouvoir.

Cette étude va naturellement, et pour sa plus grande part, s'apparenter à une comparaison de l'utilisation de la musique par les régimes totalitaires en URSS et en Allemagne. Néanmoins, il faut rendre compte au préalable des querelles d'historiens qui continuent à discuter la recevabilité d'une comparaison de ces deux formes de totalitarisme. Il est vrai que certaines similitudes des systèmes bolchevique et nazi tendent à orienter la réflexion sur l'analyse des points de convergences. C'est ce qui a amené, dans les années 1950, les politologues américains Carl Joachim Friedrich et Zbigniew Brzezinski à proposer un « modèle général » dans lequel ils ont listé six signes systémiques du totalitarisme (cette étude prenait en compte également le fascisme italien) : la domination d'un parti de masse dirigé par un leader charismatique, une idéologie officielle, le monopole des moyens de communication de masse, le monopole des moyens de combat armé, un contrôle policier terroriste, un contrôle centralisé de l'économie¹. On peut ajouter à cette liste l'utilisation de systèmes concentrationnaires qui va avec la volonté d'exterminer une certaine catégorie de la population.

Cependant, de nombreux analystes ont compris qu'énumérer ces points, aussi nombreux soient-ils, ne suffirait pas à expliquer l'essence de la genèse d'un phénomène totalitaire. Il devient nécessaire de prendre en compte le lieu, le contexte historique, mais aussi la nature même de l'idéologie. Ernst Nolte, le premier, a cherché les origines de la mise en place des totalitarismes dans les mouvements marxistes européens d'avant 1914, dans la révolution bolchevique de 1917 ou encore dans les débouchés de la Grande Guerre.

¹ Ja. S. Drabkin, N. P. Komolova, « Le phénomène totalitaire » in Marc Ferro, *Nazisme et communisme. Deux régimes dans le siècle*, p. 267-279.

Nolte évoque même certains aspects du régime nazi, telle sa dimension exterminatrice, trouvant leurs précédents nécessaires dans le régime soviétique.

Krzysztof Pomian² fait état du caractère internationaliste de l'idéologie bolchevique, qui cherche à s'implanter dans le plus grand nombre de pays possible, alors que l'idéologie nazie reste confinée en Allemagne dans un nationalisme radical. Effectivement, le nazisme en tant que parti n'existe pas en dehors de ses frontières. De plus, là où Hitler fait l'apologie de la guerre et méprise la démocratie, Staline prétend combattre pour la paix et condamne la « démocratie bourgeoise » au nom d'une « démocratie réelle ». À l'inverse du führer, le leader communiste a bien compris l'intérêt d'instaurer le culte de sa personne à travers le culte des masses, assimilant ainsi le peuple à son chef, utilisant pour cela des références historiques comme la révolution française, les Lumières, la Commune de Paris, les mouvements ouvriers et les personnages de Marx, Engels ou Lénine.

Comment, alors, faut-il concevoir l'étude de la musique sous ces deux régimes ? Lorsque la musique est utile à un pouvoir, elle est un objet de ce pouvoir. Soumise, malléable et bien souvent appréciée des masses, son utilité dépasse, dans ce contexte, le simple rôle d'art. Alors que les partis bolchevique et national-socialiste ne sont pas à la tête d'un état, la musique est utile en tant que moyen de regroupement, de diffusion d'idées, de communication et/ou de propagande. À partir du moment où le totalitarisme est en place, on peut voir en elle un rôle supplémentaire d'asservissement des masses.

Même en tenant compte des différentes natures des totalitarismes dont il est question, on ne peut assimiler l'étude de la musique par ces systèmes à l'étude globale du phénomène totalitaire. La musique est un des nombreux moyens dont dispose un dictateur et c'est l'outil qu'il s'agit d'analyser ici.

Dans leur article « Le totalitarisme dans l'Europe du XX^e siècle. Sur l'histoire des idéologies, des mouvements, des régimes et de leur dépassement », Drabkin et Komolova posent le problème de la manière dont il convient de distinguer ces régimes. Pour eux, « tant qu'on n'aura pas mis au point un système universellement accepté de critères de comparaison, il faut mettre en relief et prendre en considération les paramètres suivants [...] : les causes, les méthodes de la prise de pouvoir, les modes de contrôle et

² Krzysztof Pomian, « Qu'est-ce que le totalitarisme ? » in Marc Ferro, *Nazisme et communisme. Deux régimes dans le siècle*.

d'incorporation de la société, les voies de dépassement³. » Ainsi, la musique sous contrôle despotique ne s'analyse pas à travers le phénomène totalitaire mais c'est au contraire l'étude de la musique de manière globale sous le nazisme et le communisme qui permettra d'éclaircir la nature propre à chaque régime.

Les relations entretenues par les musiciens avec la politique diffèrent selon les cas. De 1920 à 1933 sur le territoire allemand, là où s'affrontent les extrémistes du Parti national-socialiste et du KPD, de nombreux partis plus modérés existent et cherchent également leur solution à la crise économique et sociale qui secoue le pays. Parmi eux, les sociaux démocrates (SPD) qui sont majoritaire au Reichstag la plupart du temps, mais aussi l'USPD, le Parti Centre ou encore le DNVP.

Parallèlement, en musique, c'est autant de mouvements esthétiques plus ou moins radicaux qui voient le jour, souvent en relation avec des courants artistiques regroupant plusieurs formes d'art. On voit alors une avant-garde se développer à travers l'expressionnisme, le dadaïsme ou la Nouvelle Objectivité, on est pour ou contre l'atonalité, le dodécaphonisme, la musique utilitaire, l'intégration du jazz et des musiques populaires, on invente de nouvelles formes musicales pour la radio et le cinéma, mais on peut aussi revendiquer un certain conservatisme.

Il est trop tentant mais surtout trop dangereux d'associer tel courant artistique à tel courant politique. Les conservateurs ne sont pas tous nazis, l'avant-garde n'est pas toujours de gauche et l'antisémitisme qui touche alors l'Europe est souvent présent quelque soit ses idées esthétiques. Il convient également de ne pas confondre, comme cela a pu se faire, le radicalisme politique avec le radicalisme artistique. Les sociaux démocrates à la tête de la république de Weimar conduisaient une politique suffisamment libre pour que puisse se créer une large palette de mouvements musicaux, ce qui a permis le développement à l'extrême d'idées esthétiques mais totalement apolitiques.

Les relations des musiciens avec la politique sont à chercher non pas dans les courants artistiques, mais à travers les personnalités qui ont affirmé leurs opinions, soit dans leur musique, soit dans des journaux ou autre. Hans Pfitzner revendiquait sa sympathie envers le NSDAP et Hans Eisler a clairement fait état de son engagement communiste.

³ Ja. S. Drabkin, N. P. Komolova, « Le phénomène totalitaire » in Marc Ferro, *Nazisme et communisme. Deux régimes dans le siècle*, p. 267-279.

Dès l'instant où le totalitarisme est installé, que ce soit en Russie ou en Allemagne, les musiciens n'ont plus cette liberté. Il faut se calquer sur l'idéologie officielle, dans laquelle la musique est un outil du pouvoir et le musicien un pion plus ou moins dangereux dont l'existence ne tient qu'au bon vouloir des autorités. À partir de ce moment, il convient de choisir entre l'exil, le silence, l'acceptation ou la soumission. Il est parfois possible de s'arranger avec le régime ou même d'être partisan de la nouvelle tyrannie et de son idéologie. Plus rares sont les musiciens qui ont osé tenir tête au parti, au péril de leur vie.

C'est moins de cette vision de la politique vue par l'intermédiaire des musiciens dont il va être question dans cette étude que de la manière dont est considérée la musique par les partis et les despotes. Cependant, le musicien est avant tout un individu qui, comme tous les autres, a subi la guerre et la tyrannie, que ce soit d'un côté ou de l'autre. Dans les moments difficiles, la musique a pu être un refuge ou un lieu de révolte qui mérite attention également.

L'étude qui va suivre va donc retracer les liens que le nazisme et le communisme ont tissés avec la musique sur les territoires allemand et soviétique. Leurs idéologies opposées n'en ont pas moins permis des échanges dont la nature varie en fonction de la situation de paix ou de guerre dans laquelle on se trouve. Nous nous préoccupons de ces échanges dans la première partie, tout en inspectant de plus près leurs conséquences sur la musique. Nous verrons aussi que, au delà des échanges, de chaque côté, la politique intérieure présente des points de convergence dans leur chronologie que nous allons éclaircir. Nous découperons en trois grandes phases la période de 1920 à 1953, ce qui nous permettra de surcroît d'avoir une vue globale des événements et des protagonistes qui ont joué un rôle dans la vie musicale.

Il sera temps dans une deuxième partie de s'intéresser à la musique officielle des régimes et de son utilisation comme objet de propagande. Nous verrons qu'elle est soumise à de véritables institutions et que, paradoxalement ou non, nazisme et bolchevisme utilisent des références similaires pour plaire aux masses. Le cas de Beethoven est particulièrement parlant.

Nous terminerons cette étude par l'analyse attentive des textes qui ont permis d'évincer toute une catégorie de la musique sous les dictatures. Les autorités soviétique et nazie utilisent les notions de formalisme et de bolchevisme : nous définirons ces concepts

et examinerons leurs limites. Enfin, nous nous intéresserons à la résistance dont ont pu faire preuve certains musiciens dans les limites de leurs possibilités.

Partie 1

-

Échanges, convergences et ruptures : les relations Allemagne/URSS et leurs conséquences sur la musique de 1920 à 1953

Les relations entre l'Allemagne et l'URSS dans la période qui nous intéresse évoluent et ne sont pas sans conséquences sur la musique. Nous allons voir à travers ce chapitre que la politique culturelle, et par conséquent tout ce qui touche à l'art musical, s'adapte aux situations de paix ou de conflit. Les périodes d'entente étant bien entendu propices aux échanges idéologiques et culturels, surtout à la propagation des idées communistes en Allemagne dans les années 1920.

Nous pouvons également constater un certain nombre de convergences durant cette période dont nous allons faire état dans ce chapitre. Celles-ci concernent les politiques culturelles plutôt ouvertes et la présence d'une avant-garde importante dans les années 1920, ou encore le durcissement de cette politique dans les années 1930.

Chapitre 1 - Les années 1920 : entente, échanges et convergences

Les situations politiques dans lesquelles se trouvent l'Allemagne et l'URSS dans les années 1920 tendent à favoriser les échanges entre ces deux pays. L'Allemagne est sous le régime démocratique de Weimar et laisse à ses artistes une certaine liberté. Quant à l'URSS, elle est soumise à la Nouvelle Politique Économique (NEP) instaurée par Lénine en 1921 dans le but de rétablir partiellement l'économie de marché. La période de la NEP peut être vue comme une sorte de détente entre les révolutions violentes suivies de la guerre civile en Russie et de la répression stalinienne des années trente. Pour les artistes, elle est une dernière période de relative liberté d'expression dans cet État.

Après la première guerre mondiale, la volonté d'une bonne entente se manifeste par la signature de deux traités. Le 16 avril 1922, par le traité de Rapallo, l'Allemagne et l'URSS renoncent aux réparations de guerres qu'elles se doivent et rétablissent des relations diplomatiques et commerciales. La ratification d'un nouveau traité d'amitié et de neutralité le 24 avril 1926 sonne comme un rappel de cette entente. La situation semble alors propice à des relations et des rencontres entre musiciens russes et allemands.

Mais ce qui frappe durant cette période, c'est surtout l'apparente similitude avec laquelle deux régimes aussi différents que la NEP et la République de Weimar considèrent la musique. Des deux bords, une importance accrue est donnée à l'éducation musicale et une avant-garde florissante se forge une place non négligeable. Cependant, côté soviétique, l'ensemble est mis au service de la cause communiste (que ce soit ou non la volonté des musiciens), alors que les Allemands ont encore le droit de se ranger derrière n'importe

quels idéaux politiques, voire même, et c'est le cas pour la majorité, de n'inscrire leur musique que sous des partis pris esthétiques totalement apolitiques.

A - Leo Kestenberg et Anatoli Lounatcharski

La politique musicale est menée, pour les deux pays, par un homme de culture. En Allemagne, Leo Kestenberg, membre d'un parti social-démocrate, est d'abord nommé rapporteur des affaires musicales du ministère prussien des Sciences, des Arts et de l'Éducation en 1918. Il deviendra conseiller ministériel en 1929. Pianiste de haut niveau, sa rencontre avec Ferruccio Busoni dans sa jeunesse le marque. Il devient enseignant au conservatoire de Klindworth-Scharwenka puis se tourne très vite vers la politique culturelle au sein de son parti, le SPD. Jusqu'à son exclusion par les nazis, il tiendra bon dans sa mission concernant l'éducation, l'enseignement de la musique aux jeunes, la formation des professeurs de musique, et réalisera des actions culturelles fortes.

En URSS, jusqu'en 1929, Anatoli Lounatcharski est à la tête du Narkompros (Commissariat du peuple à l'instruction publique). Sa fonction consiste à « élever » le peuple soviétique par la culture. À cette époque, les bolcheviques cherchent déjà à réglementer le contenu de la littérature et des arts plastiques. L'instruction du peuple est un principe fondamental de la pensée communiste. Il est alors indispensable que les masses aient accès à cette culture, mais il est surtout important qu'elles captent le contenu, en conséquence de quoi il est préférable que ce contenu soit communiste. Lounatcharski, personne très cultivée, à la fois dramaturge, philosophe, critique littéraire et musical, s'attèle à cette tâche.

Ainsi, ce sont des hommes intelligents et ouverts d'esprit qui, d'un côté comme de l'autre, sont en charge de l'instruction, et plus particulièrement de l'instruction musicale. Dans les deux cas, elle doit faire face à de nombreuses difficultés dues au contexte économique difficile et à une certaine antipathie des musiciens à l'encontre de leurs gouvernants.

Kestenberg et Lounatcharski ont tous deux réformé l'enseignement musical de leur nation. En Allemagne, l'Académie nationale de musique religieuse et scolaire (*Staatliche Akademie für Kirchen-und Schulmusik*) devient en 1922 un véritable centre de formation des professeurs de musique, des organistes et des chefs de chœurs. Plus tard, des institutions de ce type verront le jour en province. Une autre structure importante est

l'Institut central pour l'instruction et l'enseignement (*Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*) dont le but principal est de replacer le corps professoral au même niveau que les autres disciplines.

En URSS, les conservatoires sont nationalisés mais, pour le reste, leur politique ne change pas tellement, ils restent une forme d'élite. C'est d'ailleurs paradoxal quand on songe à la volonté des autorités communistes de combattre une certaine bourgeoisie occidentale « décadente », bourgeoisie pourtant à l'origine de la création de l'institution du conservatoire. La musique, comme les autres arts du nouvel état soviétique, doit se faire pour et par les masses laborieuses. C'est pourquoi l'instruction musicale se fait par l'intermédiaire de chorales d'ouvriers, par la participation du peuple aux spectacles ou encore par la diffusion radiophonique. De plus, les masses ont moins besoin de divertissement que d'éducation musicale. Il est important que les enseignants, animateurs et chefs de chorales soient d'un niveau équivalent à celui des grands solistes et compositeurs.

Constatons au passage que le principe de « l'art pour tous », de même que la volonté de mettre un terme à la culture élitiste, est une idée à la fois du commissaire à l'instruction soviétique et du conseiller musical du ministère prussien de la Culture et de l'Éducation. Cela témoigne d'un véritable besoin d'aller de l'avant et de tourner la page d'un passé douloureux, que l'on appartienne à un système politique ou à un autre.

Les politiques artistique et musicale laissent également une place importante à l'avant-garde. Leo Kestenberg se félicite de la création Krolloper qu'il considère comme la plus grandiose entreprise réalisée durant sa carrière. Ancienne annexe de l'Opéra d'État (*Staatsoper*), ce lieu devient à partir de 1927 un temple de l'avant-garde, particulièrement de la Nouvelle Objectivité qui était alors le courant le plus représentatif. Il entend s'adresser aux classes laborieuses et leur proposer des spectacles d'un nouveau genre, plus proches d'eux et éloignés d'une certaine bourgeoisie. Otto Klemperer y occupe la fonction de directeur musical, secondé par Alexander von Zemlinsky. Le décorateur Ewald Dülberg et le conseiller artistique Hans Curjel participent également à l'aventure, abordant les œuvres modernes et classiques avec un refus total des conventions, dans des mises en scène minimalistes et des décors dépouillés.

Une des toutes premières représentations ayant créé le scandale fut celle de *Fidelio*, en hommage à Beethoven dont on commémorait le centenaire de la mort. Dülberg réalise pour l'occasion un décor constructiviste (courant artistique provenant directement de

Russie) dans lequel la lumière joue un rôle de premier plan. Klemperer cherche dans son art le son « pur », quelque chose de sobre et de transparent, en supprimant tout ce qui est du domaine du décoratif ou de la virtuosité dans la musique⁴. Cependant, la modernité de cette production et de celles qui suivront ne seront appréciées réellement que par les adeptes les plus tenaces de l'avant-garde. Leo Kestenberg lui-même le confesse dans ses mémoires :

« L'exécution entière était animée d'un style nouveau, aussi bien sur le plan artistique et musical que du côté de la mise en scène et des décors. Mais déjà, cette première exécution trahissait l'indisposition du public et de la presse à renoncer au bon vieux style d'exécution routinier. Dès ce jour s'enclencha la problématique fatale du Krolloper qui devait s'accroître au cours des années suivantes⁵... »

Anatoli Lounatcharski accueille lui aussi favorablement l'avant-garde. À la différence de Kestenberg, il est moins question pour lui de cultiver un pluralisme artistique que de poursuivre l'espoir que révolution artistique et révolution politique puissent s'alimenter mutuellement. Lorsqu'il met en place des départements chargés des différents domaines artistiques au sein du Narkompros, ce sont à chaque fois des artistes d'avant-garde qu'il nomme à leurs têtes : Vsevolod Meyerhold est à la tête du département chargé du théâtre, David Sterenberg (peintre « post-futuriste ») dirige celui des arts plastiques, quant à Arthur Loulié, compositeur enclin au mouvement futuriste, il est propulsé au sommet du département chargé des affaires musicales aussi appelé « Muzo ». On constate ici une réelle volonté de travailler avec l'avant-garde, même si la proximité des politiciens avec ces artistes permet plus facilement un contrôle de leur production.

De plus, les bonnes relations avec l'Allemagne à cette période favorisent le déplacement de musiciens d'avant-garde germanique en URSS. Nous pouvons signaler des tournées de Paul Hindemith, du chef Otto Klemperer (défenseur de l'avant-garde au Krolloper), ou encore de Hanns Eisler. Alban Berg se déplace également en 1927 pour la création russe de *Wozzeck* à Leningrad. Dans une interview, il ne cachera pas y être venu dans un état « plutôt anxieux » :

⁴ Informations recueillies dans Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, p. 258-261.

⁵ *Ibid*, p. 160.

« [...] je me demandais sans cesse comment le chef et les chanteurs - qui ne connaissaient pas tellement bien la musique d'opéra la plus récente - allaient trouver leur chemin dans ma partition si compliquée. Je fus agréablement surpris⁶. »

Cependant, ne croyons pas que les goûts musicaux de Lounatcharski soient exclusivement tournés vers les expérimentateurs avant-gardistes. Lui même défend parallèlement l'esthétique traditionnelle russe, la musique classique et la politique conservatrice des institutions d'enseignement de la musique. En 1927, il jouera un rôle visible dans les festivités concernant la commémoration du centenaire de Beethoven, faisant de ce bourgeois germanique, et c'est là un formidable paradoxe, un pilier de la culture musicale prolétarienne soviétique. Nous y reviendrons...

Petit à petit, Kestenberg et Lounatcharski prennent conscience des réalités et du caractère utopique de leur mission. Ils prônent l'art pour tous, et par tous, mais se rendent compte que ce peuple qu'ils cherchent à instruire leur est étranger. Qui est ce peuple ? À quoi aspire-t-il musicalement ? Les classes laborieuses étaient bien souvent à mille lieux des considérations esthétiques des musiciens et autres artistes. Cela est vrai en URSS mais aussi en Allemagne avec le Krolloper, qui affichait rarement complet.

Toutefois, ces deux figures politiques ont permis à l'avant-garde de développer des espaces de liberté et de création, dans des contextes sociaux-politiques différents mais tout aussi complexes. Les années 1920 seront les dernières, en Allemagne et en URSS, à proposer une diversité musicale aussi riche que diversifiée.

B - L'avant-garde aux mains des communistes

Même si une certaine liberté d'expression est encore possible dans la décennie suivant la révolution russe, celle-ci reste tout de même sous contrôle communiste. Défendre une opinion différente du bolchevisme, c'est déjà aller au devant de graves ennuis. C'est pourquoi l'avant-garde trouve le moyen d'exister à travers la propagande du parti, et ce même si certains artistes tentent de se défendre du contenu politique de leurs œuvres. Pour les autorités, c'est un défi que de vouloir contrôler et définir le contenu de l'art musical, celui-ci étant immatériel et ne reposant pas toujours sur un texte. Ceci sera une des causes de la difficulté à définir, plus tard, la notion de « formalisme » en musique.

⁶ Cité dans Mosco Carner, *Alban Berg*, p. 91.

Pour l'heure, cette difficulté n'est pas le problème des compositeurs et musiciens d'avant-garde, qui en profitent pour élargir encore le champ de leurs expérimentations.

En Allemagne, l'avant-garde est libre de toute contrainte politique. Les plus grandes avancées dans le domaine musical, tel le dodécaphonisme, ne sont aucunement conçues pour servir les idées d'un parti. Ce n'est pas pour cela que certains ne s'approprient pas le droit d'utiliser ces travaux à des fins politiques, de manière souvent contradictoire. Schoenberg, par exemple, a laissé de nombreuses traces concernant les considérations purement esthétiques de son invention. Cela n'a pas empêché les compositeurs à tendances plus conservatrices d'en faire un « gauchiste », alors que les communistes voient plus en lui un défenseur du conservatisme et de l'élitisme bourgeois. Hanns Eisler ira jusqu'à dire que « c'est un vrai conservateur » et qu'« il s'est même créé une révolution pour être réactionnaire ». En réalité, les opinions royalistes de Schoenberg n'ont rien à voir avec sa musique.

On constate une différence concernant les rapports de l'avant-garde avec le pouvoir entre l'URSS et l'Allemagne : alors que d'un côté certains compositeurs se battent contre l'interprétation politique de leurs œuvres par les communistes, de l'autre, ce sont les différents courants politiques qui cherchent à se placer vis-à-vis des compositions avant-gardistes. Mais des deux côtés, il existe aussi des compositeurs ayant une conscience politique, et ceux-ci ont la volonté de s'inscrire dans la propagande communiste.

C - Une avant-garde soviétique irrémédiablement communiste

La première partie de la décennie 1920 pourrait paraître d'une extrême pauvreté dans la production musicale soviétique. En effet, on ne compte aucune symphonie ou opéra ayant véritablement marqué, pas plus que d'oratorios, cantates ou concertos. Après la révolution, ces genres sont considérés comme douteux idéologiquement. Jusqu'en 1925, certains compositeurs cultivent une musique de chambre d'un genre particulièrement sophistiqué, en prenant comme référence l'œuvre d'Alexandre Scriabine dans laquelle Lounatcharski voyait une « prophétie optimiste de la révolution⁷ ».

Cependant, toute la musique ne se réduit pas à ces genres issus de la bourgeoisie occidentale. Arthur Lourié, compositeur futuriste ayant un rôle important dans la politique musicale à la tête du Muzo, se démarque par la volonté d'affranchir son art de toute

⁷ Levon Hakobian, « La musique soviétique de Lénine à Staline » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, p. 26.

bourgeoisie. Il est l'auteur de nombreuses œuvres riches en dissonances et sous-entendus spirituels. Il a composé également quelques mélodies sur des textes futuristes dans une langue totalement inventée par les poètes de ce courant. Toutefois, il reste dans la lignée de Scriabine, ainsi qu'un compositeur pour piano, l'instrument, une fois de plus, le plus typique de la bourgeoisie occidentale. Le compositeur Arseni Avraamov a pourtant proposé une solution radicale pour résoudre ce problème : il soumet au Commissaire Lounatcharski le projet de brûler tous les pianos. Comme on peut s'en douter, le projet n'aboutira pas.

Nikolaï Roslavetz, parfois surnommé « le Schoenberg russe », a lui aussi proposé un nouveau système d'organisation sonore. Il invente l'« accord synthétique » ou « synthétaccord ». Celui-ci est formé d'une certaine densité chromatique de laquelle va découler tant l'aspect mélodique qu'harmonique de l'œuvre, un peu comme le fait une série dodécaphonique. De plus, comme Schoenberg, Roslavetz fait partie des musiciens qui refusent de donner un sens idéologique à un contenu musical. Cependant, il est en accord avec l'idée communiste de démocratiser l'accès à la musique pour les classes laborieuses et c'est pour cela qu'il adaptera son invention au chant de masse.

Dans le domaine de la recherche d'une nouvelle organisation du son, citons Georgi Rimski-Korsakov, le petit fils du célèbre compositeur, qui a fondé sa société pour la musique à quart de ton.

Dans ces années 1920, tout semble avoir été fait dans le domaine de l'expérimental en Russie. Devançant parfois les innovations de la deuxième partie du siècle, les avant-gardistes soviétiques se montrent bien plus audacieux que les Allemands. L'usine et l'ouvrier prennent une place croissante dans la musique, comme dans la politique, associés à l'idée de progrès technologique dans l'industrie, et donc de progrès scientifique. Alexandre Mossolov s'est rendu célèbre en 1927 avec *Les Fonderies d'acier*, œuvre dans laquelle il empile strates rythmiques et bruitages instrumentaux, afin d'évoquer une usine en pleine activité.

Par ailleurs, d'autres pionniers de l'art du son cherchent des alternatives à la musique telle qu'on l'a pratiquée jusqu'à maintenant. Trois d'entre eux, Arseni Avraamov, Serge Dianine et Evguéni Sholpo s'unissent dans la même croyance en la puissance de la science et des mathématiques appliquées à la musique et à l'art, au sein de la Société Léonard de Vinci. Voici comment Sholpo considère sa mission :

« Il s'agissait de révolutionner la théorie musicale et la technique artisanale, l'une et l'autre étant désormais caduques au XX^e siècle. Les membres de la section musicale étaient tous convaincus qu'il fallait analyser de façon scientifique les phénomènes liés à la musique, qu'il s'agisse de la création, de l'exécution ou de la perception⁸. »

Ainsi se dirige-t-on vers des théories plus originales les unes que les autres. Avraamov développe une théorie de musique ultra chromatique et accuse Jean-Sébastien Bach d'être « un grand criminel devant l'histoire, qui a freiné pour deux siècles l'évolution logique de la perception du son en déformant l'ouïe de million de gens⁹. » Il réalise des expériences avec des pianos préparés, des harmoniums, différents orchestres dont des orchestres de bruiteurs. Sa fascination pour la science de l'acoustique le fait calculer des harmoniques et tenter de synthétiser des ensembles sonores complexes tels que des moteurs d'avions ou des carillons. Sholpo invente le mélographe, instrument capable d'enregistrer les nuances rythmiques d'un interprète. Dianine recherche lui de nouveaux timbres permettant à la corde de vibrer en dépit des lois de la mécanique.

Un grand nombre d'instruments bruiteurs sera mis au point. La recherche de nouveaux timbres amène Sholpo à créer le variophone (un synthétiseur à fonctionnement électro-optique). Mourzine met au point le principe du synthétiseur ANS en 1939, mais ce dernier ne sera achevé qu'en 1957, tandis que Tambovtsev met au point une machine capable de reproduire des sons (l'ancêtre du sampler). Il faut bien sûr citer Léon Thérémin et son thereminvox, qui fut le premier instrument électronique commercialisé au monde. Les premières expériences de musique concrètes avant Pierre Schaeffer sont réalisées par Dziga Vertov pour le tournage du film *Enthousiasme ou la Symphonie du Donbass* pour lequel il enregistre des sons de rues, de tramways ou d'usines.

Cette avant-garde sans égal, nous l'avons dit, se met elle-même au service de la propagande communiste. La *Symphonie des sirènes* d'Avraamov en est un exemple fabuleux. Grand spectacle de masses, conçu pour elles et réalisé par elles dans la lignée de ce que souhaite Lounatcharski, cette œuvre fait usage de sons industriels, d'usines (on peut y voir la volonté de mettre en avant la classe ouvrière) et permet de plus au peuple d'être instruit à cette musique par le biais d'un contenu révolutionnaire.

⁸ Andrei Smirnov/Liubov Pchelkina, « Les pionniers russes de l'art du son » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, p. 99.

⁹ *Ibid*, p. 98.

La création est réalisée à Bakou en 1922. Cette symphonie fait usage de sirènes en tous genres (locomotives, bateaux, usines, fabriques, camions, hydravions), de deux batteries d'infanterie et sept régiments d'infanterie. La machine centrale, dite « magistrale », est composée de cinquante sifflets de locomotive. L'œuvre se joue bien entendu en extérieur, compte tenu des moyens matériels et humains colossaux qu'elle nécessite. Cet orchestre d'un genre nouveau interprète entre autre *La Marseillaise* et *L'Internationale*.

On ne peut douter de l'immense créativité des musiciens soviétiques dans les années 1920. Cette avant-garde n'a pu exister que sous le régime de la NEP, durant lequel les bolcheviques ont proclamé des idéaux de justice sociale, de modernité et d'universalisme. Cependant, Lénine est scandalisé par cette avant-garde. Il avoue même :

« Je ne puis considérer les œuvres expressionnistes, futuristes, cubistes et autres « istes » comme les manifestations suprêmes du génie artistique. Je ne les comprends pas¹⁰. »

Mais s'il s'en plaint à son Commissaire à l'instruction Lounatcharski, il adopte une attitude de « laisser faire ». Ses goûts musicaux personnels se cantonnent principalement à Tchaïkovski et Beethoven.

Il est surtout problématique que cet art, qui se veut pour les masses, leur soit en vérité totalement incompréhensible. Cela est en butte avec le principe d'un art pour et par le peuple et avec celui de l'éducation des masses. Dorothea Redepenning a bien cerné la problématique dans cette question qu'elle pose : l'art doit-il rejoindre les classes laborieuses et se populariser ou, inversement, doit-il, à travers l'exigence avant-gardiste, élever les masses ?

L'avenir montrera que l'art s'occupe plus de l'asservissement des masses que de leur éducation.

Après les similitudes que nous avons pu constater concernant la politique musicale entre l'Allemagne et l'URSS, nous voyons à présent que l'existence d'une avant-garde des

¹⁰ Dorothea Redepenning, « Le théâtre musical soviétique » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, p. 107.

deux côtés constitue un autre parallélisme. À présent, intéressons-nous à l'influence des idées soviétiques sur la musique allemande.

D - Quand la cause communiste s'insère dans la musique germanique

Nous avons pu déjà évoquer le caractère internationaliste de l'idéologie communiste, qui cherche à s'implanter dans le plus grand nombre de pays possible. Les idées nées de la révolution russe font leur chemin jusqu'en Allemagne et trouvent de nombreux adhérents sous la République de Weimar. Cela complété par une immigration importante de Russes en Allemagne favorise les échanges culturels entre ces deux pays et la prolifération de l'idée révolutionnaire dans l'art germanique. Évoquons d'ailleurs l'immigration d'Arthur Lourié, qui quitte son poste au Commissariat à l'instruction et sera désavoué par les autorités russes. Le Parti communiste allemand (KPD) utilise pour sa propagande une musique d'essence prolétarienne, que l'on retrouve alors dans les troupes d'agit-prop, dans certaines chorales ouvrières mais aussi dans la *Kampfmusik* (musique de combat) dont Hanns Eisler se fera le champion.

Les compositeurs soutenant la cause communiste placent volontiers la révolution artistique dans le prolongement d'une révolution sociale. Cependant, tous les tenants de la révolution musicale ne sont pas adeptes de l'idéologie marxiste, de même que le communisme en musique n'est pas uniquement l'apanage de l'avant-garde. Rappelons que le NSDAP est également un parti révolutionnaire qui, à l'inverse du KPD, n'accepte pas l'idée d'une révolution dans la musique et se montre, de ce côté-là, d'un conservatisme sans faille.

En 1918 naît en Allemagne le groupe Novembre dont les membres se veulent « radicaux dans leur rejet des formes traditionnelles d'expression, radicaux dans leur application des nouveaux moyens d'expression ». Ce n'est qu'en 1922 que le groupe s'ouvre aux musiciens. Si la majorité de ses membres accepte la république bourgeoise nécessaire à la libre expression de l'art et à la mise à disposition de moyens, une minorité met l'association en discorde en voulant associer les révolutions artistique et sociale. Parmi eux, citons Hanns Eisler, Wladimir Vogel ou encore Kurt Weill.

Le mouvement dadaïste montre son aversion envers la culture bourgeoise en ridiculisant cette dernière. Stefan Wolpe s'attaque aux plus grands monuments de la musique occidentale en diffusant les symphonies de Beethoven sur huit gramophones

réglés à des vitesses différentes et en les mélangeant à de la musique populaire. De son côté, Jefim Golyscheff crée à Berlin sa *Symphonie aggregat* (*Symphonie agglomérée*), composée d'un morceau de quatuor, de six chants pour cornet et d'un « lied verglacé », pour lequel il adopte la logique dodécaphonique. Le compositeur Erwin Schulhoff, resté traumatisé par la première guerre mondiale, et qui ne survivra pas à la seconde, est pour une révolution pacifiste. C'est sa haine de la culture bourgeoise qui le poussera vers le mouvement Dada dont il est un des principaux représentants en temps que musicien. Retenons de lui la troisième de ses *cinq pittoresques* pour piano. Dans celle-ci, il préfigure John Cage en réalisant une pièce faite uniquement de silence. Sur la partition, soupirs et demi soupirs forment des phrases musicales, Schulhoff rajoute des liaisons, des triolets et quintolets de demi-soupir, des points d'orgue. Il précise même un mode d'interprétation : *tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine !* Sur la partition, des points d'exclamation sont notés à certains endroits où l'interprète doit mimer la surprise. Sont notés à d'autres des dessins de visage pour lesquels il doit s'arrêter de jouer et regarder le public (cf. annexe 1).

Ainsi, les dadaïstes ont mis à mal les fondements de la musique bourgeoise en raillant le genre de la symphonie, le grand maître Beethoven, le piano, jusqu'à en supprimer le son de la musique.

Une grande partie de la propagande et de la diffusion des idées communistes en Allemagne se fait par l'intermédiaire des chorales ouvrières. En 1920, le DAS (*Deutscher Arbeiter-Sängerbund*) existe déjà depuis douze ans. Cette association qui permet l'existence et la diffusion à échelle nationale des chorales ouvrières est le résultat, non pas du communisme, mais de l'émergence au XIX^e siècle de la social-démocratie et de son ambition à fédérer en tant que parti de masse. Après la révolution soviétique, les idées émanant de celle-ci vont naturellement trouver leur place dans ces formations.

On a posé précédemment le problème suscité par l'idée de révolution en art qui, pour certains, doit être le reflet d'une révolution sociale. Avec les chorales ouvrières se crée un nouveau débat sur la musique de divertissement et la musique utilitaire à usage politique. Le DAS est sujet à des discordes en son sein entre les tenants de la formation d'un répertoire prolétarien et les plus modérés d'un point de vue politique. Cela aboutit, en contrepartie, à la création du RFB, *Roter Frontkämpferbund* (Confédération rouge des combattants du front) qui restera proche du KPD.

De nombreuses expérimentations ont été réalisées sur les possibilités du chœur. En particulier, les travaux sur le chœur parlé serviront aussi bien l'avant-garde que les chœurs de l'agit-prop.

Par le biais de ces chorales, de nombreuses chansons révolutionnaires sont diffusées en Allemagne. *La Marseillaise* et *L'Internationale*, déjà célèbres, sont abondamment chantées. D'autres chants sont directement importés de Russie, pour lesquels on doit à Hermann Scherchen des adaptations en langue allemande et des arrangements pour divers effectifs vocaux. Parmi eux, *Unsterbliche Opfer (Offrandes immortelles)* et *Brüder, zur Sonne, Zur Freiheit (Frères, vers le soleil et la liberté)* sont certainement les plus connus. Tous deux mettent en valeur, dans l'arrangement ou la mélodie, la caractéristique rythmique blanche/noire pointé/croche, sur un temps binaire rassembleur, que l'on retrouve dans de très nombreux chants de combat.

Ces *Tendenzlieder* (chansons engagées) sont l'une des sources principales de la musique prolétarienne. Ces chants sont parfois inédits mais ce sont souvent des textes à contenu politique nouveau sur des mélodies préexistantes. Notons que les nazis procédaient aussi de cette façon, dans un détournement plus radical de chansons révolutionnaires communistes, à une fin provocatrice évidente. Ainsi, *Brüder, zur Sonne, Zur Freiheit (Frères, vers le soleil et la liberté)* devient *Brüderin Zechen und Gruben (Frères, dans les mines et les tranchées)* ou encore *L'Internationale* se transforme en *Hitlernationale*.

Les forces du KPD favorisent la publication de lieder « rouges » dans des recueils tels que *Rote Gedichte und Lieder* (1924), *Rot Front !, Neues Kampflieder-Buch* (1925), *Frontkämpfer-Liederbuch* (1927) *Mit Lenin. 50 Kampflieder* (1928).

Les troupes d'agit-prop sont des endroits idéaux pour l'épanouissement des petites formes d'agitation. Elles trouvent leurs sources en Russie, après la révolution et se développent en Allemagne jusque dans les années 1932-1933. « Agit-prop » signifie en russe *agitatsiya-propaganda*, que l'on peut traduire par « agitation et propagande ». Le but de ces troupes est de sensibiliser un public à une situation politique ou sociale. En 1930, sur le sol allemand, on peut en dénombrer plus de cinq cents parmi lesquelles *Le porte voix rouge, Colonne, à gauche, Les hérétiques, Le Wedding rouge* ou encore *Les agitateurs*.

Stefan Wolpe, déjà cité pour son engagement dans le mouvement Dada, est très actif dans ces mouvements d'agitateurs propagandistes. Il compose dans son sillage des morceaux de style atonal accompagnant des déclamations de textes politiques, des lieder (*Satires politiques, Trois Chansons de travail, Chansons d'agit-prop, Simple Songs for the*

People, Quatre lieder sur des textes de Lénine, Maïakovski et autres op.7, *Quatre lieder contre la guerre* op.16), des chants de combat pour chœur, des musiques de scènes adoptant la forme de la cantate ou de l'opéra de chambre (*La souricière, Le Chien est enterré là, Lequel est le plus ignorant, Cantate du Sport*)¹¹.

L'ensemble de ces musiques, dont la direction politique tend vers le communisme et le marxisme, que ce soit les chants de combats, les chorales ouvrières ou les musiques des troupes d'agit-prop, est réuni sous le nom de *Kampfmusik* (musique de combat). Eisler, Scherchen, Wolpe, Schulhoff et même Weill ont nourri ce répertoire militant. Au milieu des années 1920, Edmund Meisel est un compositeur important du mouvement prolétarien. Il collabore notamment avec le célèbre cinéaste russe Eisenstein et avec Piscator pour son théâtre prolétarien. En 1924, il compose sa *Symphonie rouge* ou *Symphonie révolutionnaire*. Pascal Huynh décrit ainsi le contenu de cette œuvre résolument communiste :

« composée de quatre parties, distribuée pour récitant, chœur et grand orchestre, elle est censée décrire au sein de différentes stations l'atmosphère lourde entourant le prolétaire écrasé par le travail, l'absence de joie et d'avenir, la lutte pour l'idéal, la répression, l'internement et la libération ; la victoire finale qui conclut l'œuvre sur la phrase du chœur déclamé « Ô Homme, aide toi toi-même » sonne comme le retour de tous les thèmes musicaux cimentés par *L'Internationale*¹². »

Certains compositeurs mettent en musique des textes et discours politiques. Stefan Wolpe ou Hanns Eisler l'ont fait, de même qu'Erwin Schulhoff qui composera en 1932 un oratorio sur le *Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels. Heinz Tiessen compose en 1925 une musique chorale pour le *Mystère du printemps* mais cette fois-ci, le genre de l'oratorio, trop lié à la musique bourgeoise, est boudé par les spectateurs marxistes.

À cette *Kampfmusik*, les nazis répondent par la création du *Kampfbund für deutsche Kultur*. Cette première organisation culturelle nazie, mise en place par Rosenberg et sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, intervient selon le même mode que l'agit-prop, avec ses propres chants de combat révolutionnaire et des manifestations musicales correspondant à son esthétique conservatrice.

¹¹ Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, p. 375.

¹² *Ibid*, p. 301-302.

Nous ne pouvons faire l'impasse sur un compositeur qui a particulièrement œuvré pour la cause communiste : il s'agit de Hanns Eisler. Ancien élève de Schoenberg, il finit en 1926 par reprocher à son maître son élitisme en matière musicale. Petit à petit, le langage d'Eisler va se simplifier. Après ses sept premiers opus dans un style dodécaphonique, il a recourt à des séries comprenant des accords parfaits (*Zeitungsausschnitte* op.11) : sa volonté d'être compris du public en est la raison, c'est d'ailleurs une des causes principales de sa rupture avec Schoenberg. C'est avec une certaine finesse qu'il réussit à réduire les difficultés des chanteurs et à rendre mélodieuse et facile une musique aux sonorités aussi distinctives. Pensons par exemple à *Litanei vom Hauch* (*Litanie du souffle*), dans laquelle la texture reste transparente et peu chargée.

En 1931, Eisler franchit une nouvelle étape dans son langage alors qu'il crée un nouveau style original de chant, le *Massenlied*, que David Blake définit comme « des rythmes de marche bien marqués, des mélodies en mineur mais aux altérations modales et une forme strophique simple alternant couplet et refrain, le tout relevé de contrepoints piquants, souvent jazzy¹³. » Son œuvre *Die Mutter* (*La mère*) est de cette veine.

Le compositeur est actif politiquement. En 1930, il est élu à la tête d'une association dans laquelle il a centralisé l'ensemble des associations culturelles auxquelles il était lié. C'est à ce titre qu'il organise un mouvement communiste au sein du DAS qui aboutira à une scission. De plus, en 1928, il donnait déjà des cours sur le thème « musique et prolétariat » à l'École marxiste des travailleurs (*Marxistische Arbeiterschule*).

Eisler a flirté avec tous les genres trouvant place dans la *Kampfmusik*. Il a contribué au démantèlement de la culture bourgeoise qu'il détestait, notamment à travers ses *Zeitungsausschnitte* op.11. Ce cycle de huit lieder ne prend pas appui sur des textes littéraires, comme ce devrait être le cas, mais le compositeur a choisi comme support des textes de journaux, articles, annonces ou discours. En plus de dénaturer le cycle de lieder traditionnel, Eisler peut ainsi s'inscrire dans l'actualité.

Il a énormément travaillé avec des troupes d'agit-prop, particulièrement avec le groupe *Das rote Sprachrohr* (Le porte-voix rouge), duquel il était directeur musical et pour lequel il a écrit ses premiers chants de combat. Il cherche alors à rénover le répertoire prolétarien par la création d'œuvres spécifiques, et non plus par l'appropriation du corpus musical bourgeois. Ce répertoire doit être à destination sociale, permettre la communion entre professionnels et amateurs ainsi que le mélange des genres. On constate que ses

¹³ David Blake, Livret du CD *Eisler*, CHANDOS, 2000.

œuvres chorales sont syllabiques, de manière à être parfaitement compréhensibles. Eisler apprend énormément au contact de l'agit-prop dans ce domaine. Ses *Quatre Morceaux* op.13, dont il est également l'auteur des textes, vont dans cette continuité. Dans la première pièce, il exprime son mépris pour le répertoire traditionnel des chœurs amateurs à travers une suite de variations dans différents genres. Effectivement, les chants de combats d'Eisler ne se réduisent pas aux rythmes binaires simples des marches que forment les chansons révolutionnaires populaires mais s'inscrivent entièrement dans le répertoire savant.

Il ne faut pas oublier de mentionner la collaboration fructueuse qu'il entretient avec le poète agitateur Berthold Brecht. Un des plus grands succès né de leur travail commun est *Die Mutter*, dont le célèbre chanteur et metteur en scène communiste Ernst Busch tiendra un rôle lors de la création.

Les sympathisants nazis ne manquent pas de condamner Hanns Eisler et sa musique, en assimilant le bolchevisme de cette dernière au judaïsme du compositeur (nous reviendrons en détails sur ces notions appliquées à la musique). Voici ce que le critique pro-nazi Fritz Stege écrit dans le *Zeitschrift für musik* (le journal créé par Schumann et récupéré par l'extrême-droite) de mars 1932 - l'article s'intitule « Peste musicale bolchevique » (*Bolschewistische Musikseuche*) :

« Les immondices artistiques des chœurs d'Eisler font clairement reconnaître pour quelles raisons ces chansons d'Eisler ont à craindre leur présentation au public. Il s'agit très clairement de chœurs engagés. [...] Prolétaires de tous les pays, l'étoile des soviets sur la poitrine et les chansons d'endoctrinement d'Eisler aux lèvres, vous brandirez dans les « combats révolutionnaires » les sabres d'enfant [...] jusqu'à ce qu'une nouvelle Allemagne liquide comme il se doit toute cette escroquerie culturelle galicienne¹⁴. »

¹⁴ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 77.

Chapitre 2 - Les années 1930 : durcissements

A - Durcissement de la politique intérieure

La décennie 1930 se place véritablement sous le signe de la répression, que ce soit en Allemagne ou en URSS. Staline officialise la fin de la NEP à la fin des années 1920 et cherche clairement à s'en démarquer avec son premier plan quinquennal (1928-1933). Parallèlement, il lance un processus de dékoulakisation qui vise à liquider les koulaks et les paysans ayant su tirer profit de la Nouvelle Politique Économique. En 1932, la « loi des cinq épis » est promulguée. Cette dernière punit de peine de camp ou de mort « tout vol ou dilapidation de la propriété socialiste ». Ainsi le parti a la main mise sur toute propriété en URSS et durcit par là même la situation des ouvriers, dont une simple absence est objet de licenciement et dont le salaire de chacun est dorénavant lié à la productivité. De cette façon est né, en 1935, la doctrine du stakhanovisme, un moyen de propagande encourageant les travailleurs à une plus grande dévotion et à un meilleur rendement.

Cette politique est doublée de la mise en place progressive de la terreur orchestrée par Staline. Celui-ci va maintenant devenir un dictateur sanguinaire. L'institution du Goulag (Direction des camps de redressement par le travail) qu'il crée en 1930 ne sera pas sans influencer Hitler, qui ouvrira son premier camp de concentration à Dachau en mars 1933. Staline élimine un par un ses adversaires ou ses proches qu'il voit comme des rivaux. Après une épuration au sein du parti décrétée par le Comité Central, le président organise dès 1936 à Moscou une suite de grands procès truqués contre les vétérans bolcheviques par lesquels il élimine la moitié du Politburo. C'est toutefois dans les années 1937-1938 que culmine la terreur avec les grandes purges qui feront énormément de victimes et à cause desquelles chaque citoyen russe vivra dans l'angoisse, l'incertitude et la méfiance.

La montée progressive du nazisme en Allemagne aboutit le 30 janvier 1933 à la nomination d'Hitler au poste de chancelier du Reich par le président Hindenburg. Après l'incendie du Reichstag, le nouveau chancelier fait adopter à ce dernier une ordonnance sur la protection du peuple et de l'État qui suspend les libertés publiques. En même temps, il écarte de la fonction publique tout les « non-aryens ». Les partis autres que nazi sont interdits par l'arrêté du 14 juillet 1933 et de nombreux membres du KPD et du SPD décèdent soudainement. C'est seulement à la mort d'Hindenburg, le 2 août 1934, qu'Hitler devient véritablement le Führer.

Dans les années 1930, l'Allemagne et l'URSS se retrouvent sous le joug du totalitarisme. Les régimes se durcissent de chaque côté et les idéologies opposées font que les échanges culturels ne sont plus à l'ordre du jour. Tout ce qui vient de Russie est interdit sur le territoire germanique, l'inverse étant vrai dans une autre mesure. Durant cette période, Staline ignore les volontés guerrières d'Hitler envers son pays. Alors que les nazis déclarent la guerre à toute l'Europe, un pacte de non agression germano-soviétique est ratifié le 23 août 1939 et maintient le peuple russe dans l'illusion d'être à l'abri de la guerre.

Il faut prendre en note une différence qui importe dans la manière dont les tyrans Hitler et Staline oppriment le peuple. Le « guide » soviétique ayant supprimé la notion de « classe » met au même niveau l'ensemble de son peuple. Tous les travailleurs (ouvriers, soldats ou artistes) qui œuvrent pour la cause soviétique sont traités de la même manière et la terreur les touche autant les uns que les autres.

Le Führer quant à lui favorise une catégorie de la population au détriment d'une autre. Ainsi le peuple « aryen » peut se sentir chez lui en Allemagne et agir librement alors que les « non-aryens » sont stigmatisés, écartés et réduits au silence.

De cette manière, la situation des compositeurs n'est pas la même sous les deux régimes. En URSS, tous sont soumis à la même censure et chaque musicien dispose de son libre-arbitre quant à accepter ou non cette censure au péril de sa vie. Dans l'Allemagne nazie, les compositeurs doivent faire en fonction de leur statut social. Beaucoup d'entre eux sont devenus, du jour au lendemain, indésirables et n'ont eu d'autre choix que l'exil. Parmi eux, citons Stefan Wolpe, Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek, Wladimir Vogel, Hanns Eisler ou encore Arnold Schoenberg et Alban Berg. Certains d'entre eux ont cependant tenté de s'intégrer dans les rangs du nazisme, comme Hindemith, mais leurs anciennes positions dans l'avant-garde les rendent désormais indésirables. D'autres ont choisi l'« émigration intérieure », tel Karl Amadeus Hartmann, qui est resté sur le sol allemand tout en composant clandestinement des œuvres qui seront jouées dans les pays étrangers.

Pour d'autres, leur appartenance à la race « aryenne » leur a permis de pouvoir rester en Allemagne. Beaucoup d'entre eux sont de simples profiteurs, heureux de ne pas être touchés par la terreur nazie. Dans cette catégorie se trouvent les compositeurs et musicologues Joseph Haas, Friedrich Blume ou encore Heinrich Bessler. Certains ont activement collaboré avec les nazis comme Richard Strauss, Carl Orff ou encore le célèbre

chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler. D'autres, enfin, furent ouvertement nazis, comme Hans Pfitzner, Werner Egk, Paul Graener, Peter Raabe ou un autre chef célèbre, Herbert von Karajan. Il n'est pas facile de définir, encore aujourd'hui, dans quelles mesures certaines de ces adhésions au parti étaient tactiques.

Les musiciens étiquetés « non-aryens » et qui n'ont pas émigré à temps se retrouvent détenus dans les camps de concentration. La plupart y laisseront leur vie. Alois Haba, Viktor Ullmann, Hans Krasa, Pavel Haas, Alma Rosé ou encore Erwin Schulhoff font partie de cette catégorie malheureuse.

B - La musique selon les personnalités au pouvoir

La position trop conciliante de Lounatcharski vis-à-vis de l'avant-garde et de l'intelligentsia soviétique déplait de plus en plus au Kremlin. Le Commissaire du peuple à l'instruction publique est même accusé de flirter avec le capitalisme. En 1929 il démissionne du Narkompros et part pour l'Espagne où il est nommé ambassadeur, pays dans lequel il mourra trois ans plus tard.

Dans les années 1930, même si le Commissariat du peuple à l'instruction continue d'exister, c'est Staline et lui seul qui semble détenir les rênes de la politique culturelle. En effet, au sein du Comité central, il a la responsabilité de plusieurs départements, et en particulier du département de Culture et Propagande.

Pour un dirigeant autoritaire comme Staline, la politique culturelle ne suit évidemment pas les goûts personnels mais est pensée en fonction des partis pris du pouvoir. Cela n'empêche pas le dirigeant communiste d'apprécier réellement l'art, et particulièrement la musique. Il aime surtout la grande musique russe, les symphonies, opéras et ballets de Glinka, Tchaïkovski, Borodine, Rimski-Korsakov, mais il apprécie moins Moussorgski. Au rang de ses favoris se trouvent quelques occidentaux dont Bizet, Verdi ou Beethoven. Sous Staline vont revenir en force les genres « bourgeois » considérés comme suspects dans les années 1920. Le fait de retrouver des formes connues, standards, et surtout palpables par les autorités permet un contrôle plus aisé du contenu même de la musique. C'est l'épineux concept du réalisme socialiste sur lequel nous reviendrons plus en détails.

Staline écoute également avec plaisir les chansons populaires géorgiennes et russes. Il le partage ce goût des musiques populaires avec le peuple entier, ce qui rend le « guide » plus proche des gens encore.

Cependant, décrire les opinions de Staline sur la musique relève du défi. En effet, et contrairement aux personnalités du régime nazi, le « petit père des peuples » a entretenu l'ambiguïté et la contradiction, en changeant souvent d'avis. Cela n'est pas la cause d'une déficience quelconque mais d'une tactique mûrement réfléchie pour entretenir la terreur au sein des personnalités du monde de l'art. Ainsi, un compositeur peut se trouver en disgrâce aux yeux du régime pour ensuite se voir élevé au rang de véritable héros de la musique soviétique puis revenir dans les mauvais papiers des dirigeants. Chostakovitch aura particulièrement fait les frais de ce va et vient.

De ce fait, l'esthétique musicale selon Staline tient plus de l'art de la manœuvre politique : il ne tient pas à définir une ligne directrice claire mais, au contraire, cultive l'ambiguïté. Il est aidé pour cela de Jdanov - qui émerge dans les années 1930 et qui aura toute son importance dans les années 1940 - ou de Gorki, qui s'est laissé enrôler dans la pensée stalinienne, dans le domaine littéraire. Jdanov, Gorki et tous les autres restent cependant des pions entre les mains du tyran et leurs pensées se calquent nécessairement sur celles de leur maître.

Hitler fonctionne autrement. Déjà sur le plan esthétique, ses idées sont radicales mais claires et précises. Ensuite, sur le plan politique, il fait confiance à son entourage et à ses proches collaborateurs, auxquels il n'hésite pas à confier des missions en autonomie (sur ce plan encore, il est à l'opposé de Staline). De plus, il accepte dans une certaine mesure les divergences d'opinion concernant l'art de ses collègues nazis. Nous allons voir à présent la pensée sur la musique de trois hauts dignitaires nazis que sont Hitler, Rosenberg et Goebbels.

L'antisémitisme, comme dans les autres domaines, est au cœur de la pensée musicale d'Hitler. Sans se préoccuper dans l'immédiat de la notion de bolchevisme ou de judaïsme en musique - nous reviendrons amplement sur ces notions - il est impossible de parler du programme culturel du Führer sans mentionner l'éradication de toute influence juive. Celle-ci aurait eu, selon la pensée nazie, une influence négative sur la créativité allemande, à tel point qu'elle est un danger pour la « santé spirituelle » du peuple.

Pour Hitler, l'art est la forme d'expression supérieure d'une race. Si l'art « aryen » est supérieur aux autres, c'est parce qu'il est objectif et efficace. Il prend exemple sur la

« justesse absolue de la forme des corps de l'homme et de la femme » dans l'art grec pour illustrer son propos (les sculptures d'Arno Breker en forment un exemple probant). C'est donc une esthétique normative aussi bien que naturaliste que prône Hitler. Le peuple aryen connaît les secrets de la nature et grâce à cela il est enclin à rendre la beauté des choses, il est « sincère » et sait trouver le « noble compromis entre la froide objectivité et le pressentiment le plus intérieur menant au perfectionnement ultime et à la réalisation de l'œuvre d'art¹⁵. » Cela, bien sûr, à l'inverse des modernistes et de toute l'avant-garde des années 1920 qui méconnaissent, selon lui, les lois de la nature.

Cette conception de la beauté implique en musique l'utilisation des grandes formes de la haute tradition germanique, des harmonies tonales, consonantes, l'attrait pour le grandiose et les grands effectifs, à l'image des statues monumentales de Breker calquées sur l'art grec.

Pour s'inscrire en opposition au marxisme, Hitler rajoute la dimension de la personnalité géniale, et donc de l'inégalité des individus face à la théorie d'une évolution sociale anonyme prônée par le communisme.

Rosenberg lui aussi inscrit ses principes esthétiques dans la lignée des théories raciales. Il aura eu plus d'une fois l'occasion de publier ses idées, à travers les ouvrages *Le mythe du XX^e siècle* et *Structure et essence du national-socialisme. Fondements de la renaissance allemande*, mais également dans le journal nazi *Der Völkische Beobachter* dont il fut rédacteur en chef. Pour lui, l'art germanique se retrouve même supérieur à l'art grec, puisqu'il trouve sa quintessence en la beauté « intérieure ». Reprenant l'exemple des statues grecques, il explique : « La beauté grecque est le modelage du corps, la beauté germanique, celle de l'âme. L'une signifie l'équilibre extérieur, l'autre une loi intérieure ».

Rosenberg n'a pas été plus précis dans sa définition de l'œuvre d'art national-socialiste et on peut dire que celle qu'il propose reste pour le moins floue. La vérité est qu'il propose une vision de ce que ne doit pas être l'art nazi, il ne propose rien de constructif. Il ne doit pas être le fruit d'un « métissage racial », ce qui impliquerait une « hygiène raciale » permettant une « amélioration de la race ». En outre, selon Rosenberg, le génocide est nécessaire à la renaissance de l'art germanique pur, ainsi qu'à l'élimination

¹⁵ Adolf Hitler, « Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit » (L'art oblige à la sincérité), discours prononcé devant les Assises culturelles du Parti du Reich, à Nuremberg le 7 septembre 1934, cité dans Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 129.

de toutes les œuvres teintées de ce mélange des races dont regorge la République de Weimar.

Cette folie antisémite, Rosenberg cherche à la démontrer scientifiquement par la génétique. Au final, c'est d'abord un caractère biologique du compositeur qui permet d'identifier la validité d'une œuvre au sein du national-socialisme. Thomas Mathieu résume ainsi les travaux de Rosenberg et de son équipe :

« L'idéologie raciste transposa arbitrairement et sans précaution scientifique les règles génétiques aux propriétés physiques comme psychiques et intellectuelles de l'individu. Un artiste au phénotype « aryen » pourrait présenter un génotype « racialement » métissé, et en conséquence produire également de l'art « dégénéré »¹⁶. ».

Le 13 mars 1933, Hitler nomme Joseph Goebbels ministre de l'Information du peuple et de la Propagande. Cette place de prestige au sein du gouvernement nazi lui permettra un large champ d'action dans le domaine artistique et, *a fortiori*, dans le domaine musical.

Si son antisémitisme ne fait aucun doute, ses positions envers l'art semblent plus modérées que celles d'Hitler et de Rosenberg, jusqu'en 1936. Lui-même a flirté avec les thèmes de l'expressionnisme dans son roman *Michael* paru en 1929. Il aime écouter la musique de Mahler sans s'occuper des origines juives du compositeur et admire les œuvres d'Emile Nolde ou d'Edvard Munch.

Goebbels devient radicalement antisémite plus tard et adhère au NSDAP et à ses idées grâce à l'admiration qu'il porte à son leader, Hitler. Il servira néanmoins l'esthétique raciale par les nombreuses actions qu'il mènera sous le troisième Reich dans le domaine musical.

Rosenberg et Goebbels restent rivaux, durant toute la période du nazisme et dès 1925, alors que Rosenberg accuse Goebbels de bolchevisme dans le *Völkische Beobachter*. Ils ont chacun leur moyen de s'opposer à l'art de la période de Weimar : Goebbels par l'intérieur du parti grâce à sa position de ministre, Rosenberg par des moyens extérieurs, même s'il a lui-même un poste de haute fonction dans le parti en tant que « chargé d'affaires du Führer pour la supervision de l'ensemble de la formation spirituelle et idéologique du NSDAP ».

¹⁶ Cité dans Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 131-132.

La politique musicale se dirige vers un durcissement, que ce soit en Allemagne ou en URSS. Cette radicalisation prend toutefois des formes bien distinctes. Afin de contraindre tous les musiciens à s'aligner sur la nouvelle politique, un nouvel organe est créé sans lequel il n'est plus possible de compter.

C - Un alignement forcé selon la politique du parti

Les années 1930 voient s'établir, de chaque côté, un nouveau moyen de contrôle sur toute activité musicale, de la composition à la diffusion. En URSS, c'est l'Union des compositeurs et en Allemagne c'est la *Reichsmusikkammer* (Chambre de musique du Reich).

Dans les années 1920 sont nés en URSS un certain nombre de groupements et d'associations musicales réunissant des musiciens aux idées communes. Ainsi, durant la NEP, qui a favorisé un certain pluralisme, ont vu le jour l'Association pour la musique contemporaine (AMC), l'Association russe des musiciens prolétariens (ARMP), qui deviendra l'Association soviétique des musiciens prolétariens (ASMP). L'AMC fut pour un temps affiliée à la Société internationale de musique contemporaine (SIMC).

Les luttes au sein de ces organisations culturelles seront la cause de leur dissolution en 1932. Les associations prolétariennes sont notamment à l'origine d'agitations et de dérives auxquelles Staline a souhaité mettre un terme. Les « prolétariens » se regroupent par association selon leur forme d'art, ainsi l'ARMP agit parallèlement à la RAPP (Association russe des écrivains prolétariens) et à l'APRR (Association russe des peintres prolétariens). Ces associations s'opposent à la fois aux gauchistes de l'avant-garde, mais aussi à toute forme de conservatisme. Ainsi font-ils pression sur les dirigeants du Parti pour que le programme prolétarien devienne « la ligne du parti ». Les institutions, comme le Bolchoï par exemple, sont considérées comme réactionnaires et bourgeoises et les importantes subventions qui leurs sont versées sont dénoncées.

En 1932, le Comité central du Parti dissout toutes les organisations prolétariennes dans le secteur artistique. Dorénavant, le contrôle sur l'art se fera par l'intermédiaire des « Unions », telles l'Union des compositeurs ou l'Union des écrivains. Par cette décision, le Parti laisse entendre à qui veut le penser que l'on se dirige vers un art plus apolitique, puisque moins enclin à défendre un prolétariat ou un certain gauchisme. Cependant,

Staline, usant de son art de la contradiction, commence en 1935 à réhabiliter le poète Maïakovski, qu'il avait désavoué et qui s'était suicidé en 1930. En 1936, il blâme contre toute attente l'opéra de Chostakovitch *Lady Macbeth de Mtensk*, qui avait pourtant connu un certain succès depuis presque deux ans.

En Allemagne la *Reichsmusikkammer* (RMK), ou Chambre de musique du Reich, contrôle toutes les activités musicales du territoire. Elle est placée entre les mains du ministère de la propagande, autrement dit de Joseph Goebbels lui-même. La RMK forme, au terme du décret du 1^{er} novembre 1933, l'une des sept chambres de la *Reichskulturkammer* (RKK), ou Chambre de culture du Reich, qui, elle, fut instituée le 22 septembre 1933.

Lionel Richard résume en quelques phrases le principe et l'utilité de cette Chambre de culture sous le troisième Reich, particulièrement par l'ordonnance du 1^{er} novembre 1933 qui stipulait que :

« [...] l'adhésion à l'une de ces chambres spécifiques était obligatoire pour tous ceux dont l'activité relevait de la production, la reproduction, la distribution ou la conservation de biens culturels. Il en résultait que le simple vendeur de cartes postales ou le marchand de journaux devait être membre de la Chambre de culture, tout aussi bien que le journaliste, le peintre, le cinéaste ou l'écrivain. C'était l'établissement d'une censure absolue¹⁷. »

Par cette Chambre, Goebbels prend ainsi le pouvoir sur tout ce qui touche de près ou de loin à la culture. C'est une institution très importante qui présente plusieurs niveaux d'organisation et qui possède de nombreuses délégations régionales. La Chambre de musique est constituée de quatre niveaux et s'occupe non seulement des compositeurs et musiciens professionnels, mais également des organismes de concerts, des éditions musicales, des marchands de musique et des facteurs d'instruments.

L'article 10 de la *Reichsmusikkammer* prévoit qu'un membre peut être refusé ou congédié de la RMK s' « il ne présente pas les qualifications professionnelles ou l'intégrité morale requise ». De cette manière étaient automatiquement exclus tous les musiciens considérés comme non-conformes à la nouvelle Allemagne, notamment les musiciens juifs et ceux ayant flirté de trop près avec l'avant-garde des années de Weimar.

¹⁷ Lionel Richard, *Le nazisme & la culture*, p. 108.

La Chambre de culture tend à intégrer l'art allemand dans le Parti et dans l'État, au point que la culture en Allemagne s'assimile totalement au nazisme. Parti, État et culture fusionnent au sein de cette organisation, l'un ne pouvant plus se détacher des autres. Albrecht Riethmüller propose un exemple très parlant de cet état de fait :

« Quiconque proposait un récital dans une salle de concert, dans une quelconque petite ville du Reich, pouvait toujours croire organiser un événement artistique apolitique, mais le seul fait que ce concert puisse être donné, exclusivement par des artistes soigneusement sélectionnés était, sinon directement politique, du moins issu des rouages de la politique culturelle nationale-socialiste¹⁸. »

Après les années 1920, durant lesquelles la libre expression en matière musicale semblait être la règle, les années 1930 sous la dictature suivent assurément le chemin inverse. Désormais, la musique doit suivre la ligne que lui impose le Parti. Si les relations entre l'Allemagne et l'URSS sont au point mort au niveau culturel, la radicalisation qui s'opère de chaque côté est une convergence de leurs politiques. Ces durcissements sont cependant de natures très différentes : on a pu en apprécier la mesure.

Les années 1940 sont celles de la guerre entre les nazis et les Soviétiques. Nous allons voir à présent quelles sont les conséquences de cette « grande guerre patriotique » sur la musique.

¹⁸ Albrecht Riethmüller, « Mécanique brune : les musiciens dans les institutions du Troisième Reich » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 109.

Chapitre 3 - Les années 1940 : guerre et après-guerre

Conformément à ses plans, Hitler débute l'invasion de l'URSS le 22 juin 1941, trahissant ainsi le pacte de non agression germano-soviétique signé deux ans plus tôt. Concernant la vie musicale, l'impact est plus lourd de conséquences côté russe que côté allemand. En effet, l'Allemagne est en guerre depuis déjà deux ans contre le reste de l'Europe et, à l'intérieur des frontières germaniques, cette nouvelle attaque n'est pas ressentie immédiatement sur le quotidien. De plus, l'envahisseur ne combat pas sur son propre territoire, ce qui permet au peuple allemand de se sentir extérieur au conflit.

C'est différent en URSS. Attaquées par surprise, les autorités concentrent désormais toute leur attention sur le conflit qui se déroule sur les terres soviétiques. Staline se montre soudainement moins répressif envers les artistes nationaux. On peut donner plusieurs raisons. Tout d'abord, son esprit est tourné surtout, et avant tout, vers l'ennemi, en conséquence de quoi il entretient le culte de sa personne avec moins d'ardeur. Ensuite, il se montre généralement hostile aux manifestations d'enthousiasme collectif, à travers lesquelles il voit une forme masquée de contestation. Pourtant, en temps de guerre, ces dernières ne peuvent que remonter le moral du peuple, donc Staline les tolère. Enfin, il cherche même à protéger ses artistes en vue d'assurer sa propagande une fois la guerre finie. Sont donc épargnés de la mobilisation quelques grands artistes de l'époque, tels Prokofiev, Miaskovski, Chaporine, Chostakovitch, Akhmatova, Zochtchenko, Eisenstein et bien d'autres encore.

Une œuvre a particulièrement marqué la période de guerre. Il s'agit de la *Septième Symphonie* de Chostakovitch, qui a été élevée au rang de symbole par le pouvoir et le peuple soviétique. S'il est important d'en parler ici, c'est à la fois parce que son succès est directement lié au conflit germano-soviétique, mais aussi parce que l'usage qui en a été fait par le pouvoir tient de la propagande.

A - Le siège de Leningrad et la Septième Symphonie de Chostakovitch

Le 8 septembre 1941 débute le siège de Leningrad, qui s'étendra jusqu'en février 1944, soit presque neuf cent jours. Le peuple de Leningrad s'apprête à vivre une période très dure qui fera énormément de victimes. Jdanov, qui est alors le principal représentant du parti dans cette ville, sortira en héros de cette bataille. Le plan qu'il met en place pour

survivre aux troupes allemandes causera toutefois la mort de très nombreuses personnes. En effet, lorsqu'il comprend que le siège risque de durer, il réduit considérablement les portions alimentaires : la famine aura tué plus d'un million de Leningradois et le froid aura eu raison de plusieurs milliers d'entre eux (l'hiver 1941/1942 a vu ses températures descendre jusqu'à -40°). Des cadavres jonchent la ville entière, comme se souvient ce témoin :

« Ils [*les cadavres*] étaient là parce qu'on les y avait jetés, comme jadis il arrivait qu'on jette des nouveau-nés. Au matin, les concierges les balayaient comme des détrit. On avait depuis longtemps oublié l'existence d'enterrements, de tombes, de cercueils. La mort engloutissait tout, c'était un déluge contre lequel on ne pouvait rien... Des familles entières disparaissaient, toutes les familles d'un appartement collectif. Des immeubles, des rues, des quartiers mouraient¹⁹. »

Difficile, dans ces conditions, d'imaginer qu'une réelle vie musicale aie pu exister dans la ville assiégée. Cependant, pas moins de cent quatre-vingt douze œuvres, dont neuf symphonies, huit opéras, seize cantates et cinq ballets, y on vu le jour. Des concerts ont lieu : les Leningradois peuvent y écouter Beethoven, Tchaïkovski ou Rimsky-Korsakov. Jdanov prend soin des musiciens, qui se voient attribuer de précieux compléments de rations alimentaires. La plupart du temps, ils jouent le soir, après une journée entière passée sur le front ou sur les toits à éteindre les incendies et surveiller les attaques aériennes. Les habitants apprécient réellement ces concerts et spectacles, qui leurs permettent d'oublier l'horreur du quotidien. Un journal de l'époque témoigne que « pour s'arracher à la prison de la faim et oublier, [une femme] s'était traînée [avec une amie] au théâtre Alexandre où la comédie musicale montait des spectacles. » Après avoir patienté dans « une interminable file d'attente », elle prit des billets pour plusieurs spectacles. Tout de suite après le premier, la femme reconnut : « J'ai tout de même atteint mon but, j'ai oublié ma faim pendant quatre heures²⁰. »

Chostakovitch vit à Leningrad et travaille au conservatoire lorsque débute la guerre, puis le siège. Avec les autres professeurs, il participe activement à l'érection des barricades. Le compositeur se bat pour être inséré dans l'armée rouge, pour défendre

¹⁹ Cité dans Solomon Volkov, *Chostakovitch et Staline*, p. 218.

²⁰ Cité dans Andreï Krioukov, « Le Blocus de Berlin » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, p. 104.

Leningrad, et finit par être incorporé dans le piquet d'incendie du groupe de défense antiaérienne. Certaines photographies de Chostakovitch portant une tenue et un casque de pompier ont fait le tour du monde et ont servi à la fois le compositeur et la propagande soviétique. Cette dernière les a utilisées pour rehausser l'image de l'URSS à l'internationale. Chostakovitch est ainsi le premier compositeur soviétique à faire la une du *Time*.

Malgré toute sa bonne volonté, le compositeur est évacué de force sur ordre de Staline, qui souhaite préserver ses élites culturelles. Voici son témoignage après qu'un commissaire de l'armée rouge lui a accordé un entretien :

« [...] Après avoir écouté ma requête, il déclara qu'il serait très difficile de m'intégrer dans l'armée. Il estimait que mon activité devait se limiter à écrire de la musique. À la suite de quoi, on me démit de mes fonctions de chef du théâtre musical et on décida, contre mon gré, de m'évacuer de Leningrad. Il me semblait que je pouvais être beaucoup plus utile à Leningrad. J'eus donc une discussion sérieuse à ce sujet avec la direction des organisations de Leningrad. On me dit que je devais partir, mais je n'étais pas pressé de quitter la ville, où régnait une atmosphère de lutte²¹. »

Le compositeur quitte donc Leningrad, alors qu'il était en train d'y composer sa *Septième Symphonie*. Celle-ci est néanmoins créée le 5 mars 1942 à Kouibychev, sous la direction de Samuel Samosoud, et obtient un succès retentissant. Les causes de ce triomphe sont multiples. Elles tiennent avant tout de l'aspect programmatique de l'œuvre, qui fait l'apologie de l'héroïsme soviétique. Chostakovitch le reconnaît lui-même :

« J'ai voulu écrire une œuvre sur les hommes de chez nous, qui deviendront des héros dans le combat qu'ils livrent à l'ennemi au nom de la victoire... En travaillant à cette nouvelle symphonie, j'ai songé à la grandeur de notre peuple, à son héroïsme, aux merveilleuses idées humanistes, aux valeurs humaines, à notre nature superbe, à l'humanité, à la beauté. [...] Je dédie ma *Septième Symphonie* à notre combat contre le fascisme, à notre victoire inéluctable sur l'ennemi et à Leningrad, ma ville natale²². »

La volonté d'inscrire son œuvre dans un programme se voit aussi à travers les sous-titres qu'il avait, à l'origine, prévu de donner aux différents mouvements (mais

²¹ Cité dans Krysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 258.

²² *Ibid*, p. 259.

auxquels il renoncera finalement) : 1. La guerre, 2. Souvenir, 3. Les grands espaces de ma patrie, 4. La victoire.

Un tel programme montrant un pays uni et victorieux n'a pu que plaire aux autorités, qui ont alors encouragé la diffusion de la symphonie. C'est aussi à travers toute la légende qui s'est formée autour de la conception de l'œuvre que le succès a eu lieu. Les autorités ont encouragé les journaux et les radios à donner l'image d'un Chostakovitch composant dans des conditions effroyables, sous les bombardements ennemis. Cette histoire, même si elle contient du vrai, est entretenue de manière à montrer le patriotisme des grands génies de l'art soviétique.

Le mouvement préféré du public, qui devient également le plus populaire, est le premier. Au début, deux thèmes s'opposent dans la manière la plus classique. Le développement qui suit est remplacé par l'épisode que l'on appelle « de l'invasion », dans lequel on se plaisait à voir une illustration musicale de l'assaut des troupes allemandes. Chostakovitch en parle en ces termes :

« Lorsque j'ai écrit le premier mouvement, j'ai dû renoncer au développement usuel, traditionnel, et le remplacer par un nouvel épisode médian, faisant contraste. Une telle forme, me semble-t-il, ne se rencontre pas fréquemment dans la musique symphonique. Cette idée m'a été inspirée par le programme de l'œuvre²³. »

Ce thème dit « de l'invasion » est une mélodie d'une simplicité grotesque, sur un rythme de marche (ce qui lui vaudra d'être parodié par Bartok dans son *Concerto pour orchestre*). Elle entre pianissimo aux violons et percussions discrètes. Ce thème est répété onze fois, à chaque fois amplifié, toujours plus chargé instrumentalement et harmoniquement, dans un très long crescendo. Le procédé est proche de celui utilisé par Ravel dans son *Boléro*. Cette longue marche figure l'avancée progressive des troupes nazies sur le sol soviétique.

Ci-dessous, la présentation du thème « de l'invasion », avec son ostinato rythmique :

²³ Cité dans Krysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 260.

arco, col legno, pizz $\text{♩} = 126$

The image shows the first system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is for a woodwind instrument, likely a flute or piccolo, and contains a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is for a piano, with a melodic line that includes some rests and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the beginning. The time signature is common time (C), and the tempo is indicated as $\text{♩} = 126$.

Cette symphonie connaît un retentissement mondial. Les chefs d'orchestre de tous les pays se battent pour obtenir la création nationale de la *Septième Symphonie*. Aux États-Unis, c'est Arturo Toscanini qui dirige l'œuvre pour la première fois le 19 juillet 1942. Pour Chostakovitch, c'est un retour en grâce après ses déboires avec son opéra *Lady Macbteh de Mzensk* en 1936, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Pour Staline et les autorités d'URSS, ce succès rehausse l'image de l'Union soviétique dans le monde et permet, en temps de guerre, de rétablir d'autant plus l'unification et le moral du peuple qui s'était perdu lors de la grande terreur des années 1930.

La machine idéologique du régime soviétique totalitaire se met à tourner pour promouvoir la nouvelle œuvre de Chostakovitch. Elle est jouée de partout, les concerts sont retransmis à la radio et les journaux font paraître article sur article. Le « Père des Peuples » lui attribue un prix Staline « de première classe ». Les autorités iront jusqu'à favoriser l'exécution de la symphonie à l'intérieur de Leningrad. Pour cela, un avion militaire spécial parvint à forcer le blocus pour acheminer la partition dans la ville, en plus du ravitaillement.

Les répétitions peuvent maintenant avoir lieu, et cela n'a pas été sans difficultés. La représentation léningradoise de la *Septième Symphonie* a enfin lieu le 9 août 1942.

Cette prestation, retransmise sur toutes les stations radio, s'est déroulée « dans un climat de fougue et de passion – comme un meeting, grandiose et solennel – comme un jour de fête nationale²⁴... » d'après Bogdanov-Beresovski, qui se trouvait dans l'assistance.

Hitler appréciait grandement les opérettes faciles de Franz Lehar. On peut lire ici et là que Chostakovitch aurait emprunté le thème de l'invasion à une de ces opérettes afin de symboliser d'autant plus la progression nazie sur les terres soviétiques. L'air en question serait issu de *La Veuve joyeuse*, œuvre très populaire en Allemagne mais également dans sa version russe en URSS. Voici l'extrait de mélodie, chanté par le personnage de Daniello, dont Chostakovitch aurait puisé son matériau :



Ce thème est caractérisé par une marche mélodique descendante sur les notes de la gamme, qui ressemble fort à la deuxième partie du thème de l'invasion de Chostakovitch :



Outre l'articulation (notes piquées dans la *Septième Symphonie*), les mélodies diffèrent par le fait que le thème de Chostakovitch descend conjointement alors que celui de Lehar contient un diatonisme inversé.

L'idée d'emprunter le thème destructeur à une mélodie du répertoire ennemi ne pouvait que plaire à Staline et aux autorités. Cependant, il n'est pas certain que le compositeur de la *Septième Symphonie* ait sciemment réalisé cet emprunt. Cela tient tout d'abord à la simplicité de la mélodie, qui descend conjointement sur une gamme majeure : le répertoire musical contient bien des mélodies semblables sans qu'on puisse accuser personne de plagiat. Ensuite, le compositeur n'a jamais fait lui-même référence à l'opérette de Lehar. De nombreuses personnes de son entourage, dont son propre fils, ont fait état de

²⁴ Cité dans Krysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 267.

la réalité de cet emprunt, sans qu'il soit possible aujourd'hui pour les historiens de le vérifier.

Toutefois, la popularité de *La Veuve joyeuse*, et en particulier de cet air, a peut-être fait que les auditeurs de l'époque ont eux-mêmes constaté le rapprochement au thème de l'invasion. Cet emprunt à l'œuvre de Lehar semble cependant tenir plus des nombreuses légendes qui entourent la composition de la *Septième Symphonie* que d'une réalité et le parti a très bien su l'utiliser.

Il n'est même pas certain que le programme héroïque et guerrier de la symphonie soit à l'origine du projet de Chostakovitch. Il a plutôt été ajouté *a posteriori*, lors de l'invasion allemande. La date du début de composition de l'œuvre ne met pas tout le monde d'accord, mais certains témoignages semblent s'accorder à dire que le compositeur avait commencé l'élaboration de celle-ci avant le début de la guerre.

De plus, Chostakovitch aurait eu la volonté, au départ, de mettre en musique le quotidien difficile du peuple soviétique, dû à la dictature stalinienne et non pas à la guerre. Flora Litvinova, une amie du compositeur, écrit :

« Plus tard, quand Dmitri Dmitrievitch se fut habitué à moi et me fit confiance, il me dit tout net que la *Septième*, comme d'ailleurs la *Cinquième*, ne parle pas seulement de fascisme mais de notre réalité et en général de tous les totalitarismes²⁵. »

Le musicologue Lev Lebedinski, qui fut un confident de Chostakovitch, confirme que la *Septième Symphonie* a été conçue avant la guerre :

« Quand il travaillait sur le premier mouvement, Chostakovitch définissait le célèbre thème comme *stalinien* (ce que savaient les proches de Dmitri Dmitrievitch). Mais tout de suite après le début de la guerre il déclara lui-même que c'était un thème antihitlérien. Plus tard, ce thème « allemand » fut plusieurs fois qualifié par le compositeur de « thème du mal », ce qui était absolument exact, car c'est un thème aussi bien antistalinien qu'antihitlérien, bien que les milieux musicaux du monde entier n'aient retenu que la première des deux définitions²⁶. »

²⁵ Cité dans Solomon Volkov, *Chostakovitch et Staline*, p. 211.

²⁶ *Ibid*, p. 210.

La *Septième Symphonie*, désormais célèbre sous le nom de symphonie « de Leningrad », a donc été, durant la guerre, un instrument de propagande aux mains du parti, mais également un acte caché de résistance de la part du compositeur contre la politique de Staline.

En Allemagne, durant les années de guerre, aucune œuvre musicale n'a connu un succès comparable à celui que la *Septième Symphonie* a eu en URSS. Le conflit n'entre pas dans le contenu musical, mis à part dans les chants révolutionnaires nazis. Si la guerre soulève les ardeurs créatives des musiciens russes, en Allemagne, elle se reflète dans un décret promulgué en 1942 « contre tout enregistrement de compositeurs et artistes ennemis, ce qui signifie la fin des disques consacrés à Tchaïkovski ou à Moussorgski. La *Gestapo* entre dans les maisons de disques, dont la *Deutsche Grammophon Gesellschaft*, et brûle tous les enregistrements concernés²⁷. » Les Soviétiques n'ont jamais pratiqué de tels autodafés.

En 1945, la fin de la guerre signe la fin du régime nazi. En URSS, c'est le début d'une nouvelle ère de sévères répressions quant à la politique musicale.

B - Politique musicale d'après-guerre en URSS

Deux personnes principalement incarnent la politique musicale d'après-guerre : Jdanov, qui se fait le porte parole du réalisme socialisme et Khrennikov, grâce à sa position à la tête de l'Union des compositeurs.

Après 1917, Jdanov fait partie des principaux bâtisseurs de l'État soviétique. Ce stalinien fanatique gagne les faveurs du « guide » après avoir activement participé à l'éradication de toute forme d'« hérésie » : il pourchasse les trotskistes, puis les syndicalistes jugés comme réfractaires à l'idée stalinienne de la toute puissance de l'État. Dès 1932, il gagne la confiance du tyran, qui le place à la tête de la ville de Leningrad, suite à l'assassinat de Kirov en 1934.

C'est réellement dans les années 1940 qu'il prend toute son importance dans la vie musicale. Après sa victoire sur les Allemands, le libérateur de Leningrad poursuit sans

²⁷ Audrey Roncigli, *Le cas Furtwängler*, p. 63.

relâche, et avec un certain acharnement, le combat pour l'intégration du réalisme socialiste dans les arts et contre le formalisme (ces deux notions seront amplement détaillées dans la suite de cette étude). Jdanov réunit les représentants des différentes unions pour des débats dans lesquels les protagonistes discutent de ce qui est « bien » ou « mal ». La conférence de l'Union des compositeurs a lieu en 1948, Jdanov la préside l'année même de sa mort.

Ce dernier reste méfiant vis-à-vis des formes musicales héritées du « classicisme bourgeois occidental » mais place en revanche l'utilisation de la voix chantée comme la plus importante de ses exigences en matière musicale. Cela n'empêchera pas les compositeurs de se montrer extrêmement prolifiques en matière de musique instrumentale durant ces années. L'utilisation de la voix suppose la présence d'un texte, et donc d'un contenu littéraire qui n'échappe pas aux autorités. De plus, la voix est très utilisée dans les musiques populaires, que Jdanov aime par dessus tout et il voudrait entendre plus d'inspiration populaire dans les compositions des artistes contemporains.

À la tête de l'Union des compositeurs, Khrennikov est à la base un musicien et non un homme politique. Sa nouvelle place lui donne le droit d'évaluer une œuvre et de décider si, oui ou non, elle peut être jouée ou doit être censurée.

Il se montre intransigeant avec certains compositeurs « modernistes » comme Chostakovitch, Prokofiev, Katchaturian, Miaskovski ou encore Chelabine. Dans le fond, il ne fait que suivre les directives imposées par Jdanov.

Khrennikov est de très mauvaise foi lorsqu'il s'agit de critiquer un compositeur en disgrâce. Quand il cite Katchaturian, ce n'est que pour évoquer ses œuvres les moins réussies, telles son *Concerto pour violoncelle* ou son *Poème symphonique*. Pas un mot, en revanche, sur son *Concert pour violon* ou sa musique de ballet, qui ont fait la renommée du compositeur.

Tout comme Jdanov, il voue une haine particulière à Chostakovitch. Même la *Septième Symphonie*, qui semble avoir été unanimement appréciée par les autorités, ne trouve pas grâce aux oreilles de Khrennikov :

« L'inspiration musicale de Chostakovitch s'avéra plus adaptée pour rendre compte des horreurs du fascisme que pour donner vie à l'héroïsme de notre époque. L'atonalisme abstrait, le cosmopolitisme du langage musical de Chostakovitch qui, même durant la guerre, n'a pas entrepris le moindre effort pour se rapprocher du

langage musical de notre Peuple, font que sa *Septième Symphonie* ne sera jamais une œuvre populaire sur la durée²⁸. »

Prokofiev n'est pas épargné. Dans ses discours sur « l'histoire de la musique soviétique », Khrennikov cherche à démontrer à quel point ce dernier est un compositeur fondamentalement étranger à la tradition russe. Le secrétaire général de l'Union ne lui pardonnera jamais ses grands voyages au delà des frontières de l'URSS. « Après avoir énuméré tous les modernistes décadents, névrosés, cacophoniques, religieux, sexuellement pervers tels que Olivier Messiaen, Jolivet, Hindemith, Alban Berg, Menotti, Benjamin Britten, Khrennikov s'attaqua à Prokofiev, tentant de prouver combien ce dernier était tordu et fondamentalement occidental²⁹. »

Nous venons de dresser des correspondances temporelles entre les différentes manières d'utiliser la musique qu'ont eues les nazis et les communistes. Les années 1920 connaissent l'apogée de l'avant-garde, les années 1930 un durcissement général concernant à la fois la politique et les arts et les années 1940 le conflit, la chute du nazisme et, de nouveau, un durcissement en URSS, dans le prolongement des années 1930. Une analyse comparative dans le temps ne peut être suffisante pour appréhender correctement les différences et ressemblances dans les politiques musicales. En effet, le troisième Reich n'a duré que douze ans, alors que de 1920 à 1953, le communisme a été roi en URSS.

Dans les parties suivantes, nous laisserons de côté l'aspect chronologique des événements pour nous focaliser sur le fond, c'est à dire ce que les idéologies admettent ou non en matière musicale.

Concentrons nous à présent sur ce que les différents partis attendent de la musique, comment elle est utilisée et détournée à des fins de propagande.

²⁸ Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, p. 159.

²⁹ *Ibid*, p. 160-161.

Partie 2

-

Musique officielle et propagande

Chapitre 4 - Musique soumises à de véritables institutions

Ce qui relève de l'officiel et de la propagande nécessite une organisation complexe. Nous avons évoqué précédemment les institutions que sont l'Union des compositeurs et la *Reichsmusikkammer*. Ces deux importantes organisations sont, bien sûr, au centre de la politique musicale, mais d'autres sont à examiner. Des hymnes nationaux au culte de Wagner en passant par le prestigieux prix Staline, voici un tour d'horizon de ces institutions.

A - Hymne national et hymne du parti

Le problème de l'hymne national reflète l'entité double du parti-état caractéristique des régimes totalitaires. Dans un premier temps, l'hymne du parti a naturellement pris la place de l'hymne national, jusqu'à ce que les autorités officialisent un hymne d'État qui vient s'ajouter à celui du parti.

Le chant du parti national-socialiste est l'œuvre d'un fanatique nazi, le SA Horst Wessel. Après son assassinat par un membre du Parti Communiste en 1930, il est considéré par les nazis comme un martyr et son chant, imprimé plusieurs fois dans le journal nazi *Völkischer Beobachter*, est élevé au rang d'hymne du parti. Ce chant, *Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen* (*Haut le drapeau, serrez les rangs*) sera plus connu sous le nom de *Horst-Wessel-Lied*.

Le chant du Parti Communiste Soviétique est la célèbre *Internationale*, un chant révolutionnaire français, dont les paroles, publiées en 1887, sont d'Eugène Pottier. La musique, de Pierre Degeyter, est interprétée pour la première fois le 23 juillet 1888. Traduit en russe en 1902, il accompagne ensuite la révolte des marins du *Potemkine* et les insurrections de la révolution d'octobre. Jusqu'en 1941, il sera l'hymne officiel de l'Union Soviétique³⁰.

Nous pouvons apprécier ci-dessous les similitudes de ces hymnes, tous deux présentés dans le ton de Do majeur. C'est avant tout le rythme binaire qui importe, ce dernier étant caractéristique des chants de combat, de même que l'aspect syllabique des chansons.

³⁰ Informations recueillies dans Marc Robine, *Anthologie de la Chanson Française*, p. 144-145.

Horst-Wessel-Lied :



Die Fah ne hoch! Die Rei hen dicht ges chlos sen! S A mars chiert mit
7 ru hig fest em Schritt. Ka me ra den, die Rot front und Reak tion ers chos sen
13 Mars chier'n im Geist in un sern Rei hen mit

L'Internationale :



C'est la lut te fi na le, Groupons nous et de main___ l'In ter na tio
12 na le se ra le genre hu main___ C'est la lut te fi na le, grou pons nous,
23 et de main___ l'In ter na tio na_____ le Se ra le genre hu main.____

Les profils mélodiques présentent de nombreux points communs. Tout d'abord, nous pouvons constater un antécédent/conséquent sur un mouvement descendant, suivi d'un point culminant sur une note longue (fa mesure 12 pour le *Horst-Wessel-Lied* et sol mesure 26 pour *L'Internationale*), juste avant la dernière phrase qui rejoint conjointement la tonique.

Regardons les quatre premières mesures de chaque chant. Nous y voyons une ressemblance au niveau de la direction mélodique qui descend, bien que le *Horst-Wessel-Lied* soit enrichi d'un rapide mouvement ascendant. Les quatre mesures d'après reprennent les premières, telle une marche mélodique s'enfonçant dans le grave qui ne fera que donner encore plus de relief au point culminant.

Notons que ces hymnes sont pourvus de nombreux intervalles de quarte, qui participent au profil révolutionnaire de la mélodie.

Toutefois, ces caractéristiques ne sont pas l'apanage de ces deux chants, et nombre de chansons révolutionnaires peuvent être analysées de la même manière. Il est cependant intéressant de constater que le NSDAP et le PCUS, deux partis aux idéologies antagonistes, se rejoignent une fois de plus au niveau de leur symbole le plus important.

Ce n'est qu'en 1940 qu'un décret impose l'hymne double en Allemagne. Après la première guerre mondiale, l'hymne national germanique est un texte écrit en 1841 par Heinrich Hoffmann von Fallersleben, sur une mélodie de Joseph Haydn. Hitler n'avait aucune raison d'abolir cet hymne, tant la première strophe s'accordait d'elle-même avec la pensée national-socialiste :

Deutschland, Deutschland über alles,
Über alles in der Welt,
Wenn es stets zu Schutz und Trutze
Brüderlich zusammenhält.
Von der Maas bis an die Memel,
Von der Etsch bis an den Belt,
Deutschland, Deutschland über alles,
Über alles in der Welt!

L'Allemagne, l'Allemagne avant tout,
Par-dessus tout au monde,
Quand constamment pour sa protection et sa défense,
Fraternellement elle est unie.
De la Meuse jusqu'au Niémen,
De l'Adige jusqu'au Détroit,
L'Allemagne, l'Allemagne avant tout,
Par-dessus tout au monde !

C'est au début des années 1940 que Staline prend la décision de faire concourir artistes, écrivains et musiciens, en vue de la création du nouvel hymne national de l'Union soviétique. Parmi les compositeurs en compétition se trouvent les plus grands noms de l'époque : Prokofiev, Chostakovitch ou encore Khatchatourian. Après des mois de travail et d'importants moyens mis en œuvre (cette entreprise avait nécessité la création d'une commission gouvernementale), les compositeurs ont chacun présenté leur hymne. Mais Staline en décida autrement. Il se souvient alors d'un certain *Hymne du parti des bolcheviques*, composé par Aleksandr Alexandrov avant la guerre : selon le chef soviétique, ce chant, « est plus adapté à un hymne, il sonne de façon plus triomphale ». Ce

dernier devient donc officiellement l'hymne de l'Union soviétique, n'en déplaise aux compositeurs ayant œuvré pour le concours.

B - Dans la continuité des réformes de Kestenberg

Nous avons parlé précédemment des réformes de Leo Kestenberg concernant l'éducation musicale pendant la période de la République de Weimar. Si cet homme d'origine juive a dû s'exiler à Prague lorsque les nazis sont arrivés au pouvoir, en revanche, ses réformes ont été largement réadaptées par le nouveau régime.

Dans les années 1920, le conseiller pour la musique au ministre de la culture avait mis ses idées au service de la jeunesse, par le biais de diverses organisations au sein du *Jugendmusikbewegung* (Mouvement musical de la jeunesse). Les *Hitler-jugend* (Jeunesses hitlériennes), seul groupement de jeunes autorisé à partir de 1936 et présidé par Baldur von Schirach, s'inscrit dans la continuité des idées de Kestenberg. Noémi Duchemin a analysé cette troublante continuité et en a tiré plusieurs catégories³¹.

En premier lieu, une *continuité organisationnelle*, puisque les écoles, séminaires et groupes de travail étaient restés les mêmes sous le troisième Reich. Ensuite, la *continuité d'une croyance en l'essence communautaire de la musique*, selon laquelle la nouvelle unité du peuple est fondée sur la participation active au groupe, à travers une pédagogie entièrement orientée vers la pratique collective. Une *continuité musicale avec le chant populaire* avec l'importance du *Volklied* et la tendance sous Weimar à assimiler authenticité populaire et enracinement national, tendance qui a ensuite été entretenue par les nazis. Enfin, une *continuité nationaliste et antisémite*, qui fera beaucoup de dégâts du fait de la confusion entre la notion de germanité et celle de peuple allemand. L'enseignement musical s'inscrit dans cette nostalgie d'une unité mythique de tous les Allemands.

C - Les prix Staline

On connaît maintenant la capacité de Staline à semer la discorde pour mieux asseoir son pouvoir. Ce n'est pas pour une autre raison qu'il crée en 1939 les prix Staline.

³¹ Noémi Duchemin, « L'enseignement musical sous le Troisième Reich : la perversion d'un modèle » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 128 à 130.

Ces trophées permettent de récompenser les œuvres les plus marquantes dans les domaines littéraire, artistique et scientifique. Le prestige de ces prix tient à leur appellation, qui montre clairement que l'attribution des prix Staline est en grande partie le choix du « guide » en personne (bien que ce soit le Comité aux prix Staline qui établisse les listes de candidats potentiels). Il existe trois prix Staline : de première, deuxième et troisième classe. Celui de première classe est assorti d'un cachet exceptionnel dépassant trois fois le salaire d'un médecin, d'un mineur ou d'un enseignant.

Par l'instauration de ces prix, Staline trouve le moyen de maîtriser plus encore la vie culturelle de son pays. Il est important pour lui de participer au choix des artistes les plus talentueux qui s'y trouvent. Il semblerait que le dictateur ait trouvé là un nouveau jouet dont il est le seul propriétaire. La preuve en est de l'absence de remise de prix pour les années 1944 et 1945, durant lesquelles le « Petit Père des Peuples » était fatigué et sous tension. Le contexte de la guerre n'était pas non plus favorable à ce genre de cérémonie.

L'intrusion de cette nouvelle institution dans la vie artistique en a modifié le dynamisme, par les rivalités qu'elle implique. Le célèbre adage « diviser pour mieux régner » est une fois de plus magnifiquement illustré par les agissements de Staline. Il résulte de la création de ces récompenses l'émergence de troubles et de jalousies entre les musiciens, qui parlent en coulisses pour critiquer l'un et l'autre sans savoir que le NKVD (la police secrète soviétique) les espionne et fait régulièrement son rapport au « Chef Suprême ».

Cependant, on peut se demander dans quelles mesures les considérations idéologiques jouent dans la désignation des lauréats. La connaissance des procédés staliniens nous ferait dire qu'il n'y a pas de nouvelle institution sans arrières pensées idéologiques. Toutefois, la question se pose, au vu des premières attributions de ces prix, parmi lesquelles figure le *Quintette pour piano* en sol mineur op.57 de Chostakovitch qui, par bien des égards, pourrait être considéré comme « formaliste » (notion que nous détaillerons dans la troisième partie de cette étude). De plus, là où Staline voit un progrès pour la musique russe, le néo-classicisme de cette œuvre et son inspiration beethovénienne en fait plus un opus tourné vers le passé. Cela n'enlève rien à la beauté de cette musique qui est devenue un incontournable du genre. Cependant, il est surprenant de la part de Staline de récompenser une œuvre de musique de chambre dont quatre mouvements sur cinq sont lents, lui qui fait la part belle aux grands effectifs orchestraux qui exaltent les valeurs soviétiques qui, rappelons-le, sont d'essence révolutionnaire. À travers l'attribution de ce prix, le « guide » a peut-être eu besoin de prouver que ses goûts musicaux peuvent ne

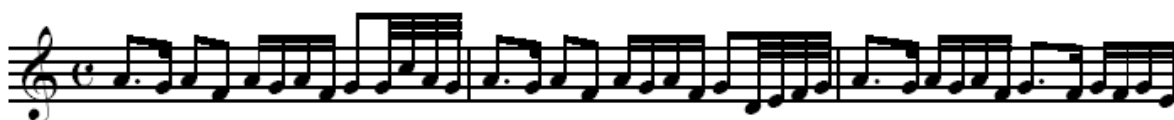
pas être dictés que par la seule politique et qu'il était lui aussi capable de s'émouvoir, tout comme son peuple.

Néanmoins, Chostakovitch n'a obtenu avec son quintette qu'un prix Staline de troisième classe, la première classe ayant été gagnée par Nikolai Miaskovski pour sa *Symphonie n°21 op.5 en fa dièse mineur*. Celle-ci correspond davantage aux idéaux musicaux prônés par le régime, à savoir une forme symphonique et une importance donnée à la mélodie dans laquelle il intègre des éléments populaires. Deux mélodies contrastées circulent dans cette symphonie : le premier thème est calme, tandis que le deuxième est rapide et nerveux. Que ce soit par le procédé de mélodie accompagnée ou d'écriture fuguée, le but est toujours de mettre en valeur la mélodie.

Une autre de ces récompenses importantes du début de l'instauration des prix Staline est le *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur* d'Aram Khatchaturian. Encore aujourd'hui, cette œuvre est l'une des plus populaires en Russie. Tout comme la symphonie de Miaskovski, elle était prédestinée à plaire au dictateur soviétique. Elle est d'un académisme évident sur le plan formel et sur celui du langage, avec des mouvements dynamiques et une orchestration pleine de couleurs. Dans le premier mouvement, on a une nouvelle fois la présence de thèmes contrastés, plus rythmiques que mélodiques pour le premier :



Le second est plus mélodique, toujours assez rythmé et très popularisant :



Khatchaturian et Miaskovski sont, à travers ces œuvres, en totale adéquation avec le réalisme socialiste, dont Jdanov s'est fait le plus ardent défenseur.

D - Le culte de Wagner : au delà des institutions

Jamais un dirigeant soviétique n'a voué un culte aussi important à un musicien qu'Hitler n'a voué pour Wagner. Cependant, rien ne permet d'affirmer que ce culte représente une institution ou quelque chose d'officiel, plus que pour un autre compositeur germanique « aryen ». On pourrait même dire que les cérémonies pompeuses ayant accompagné l'entrée du buste de Bruckner au Walhalla font de ce compositeur un personnage plus officiel que Wagner.

Wagner, l'homme et son œuvre, ne sont pas simplement à voir comme un outil de propagande, mais plutôt comme l'esthétisation de la politique nazie. Par le biais de ce compositeur allemand, Hitler assimile la culture germanique à la politique, il les associe de manière à effacer toute frontière pouvant exister entre un certain peuple germanique, son art et ses dirigeants, afin de créer un sentiment d'union au sein de ce peuple, à nouveau soudé.

Durant toute la période de Weimar, la montée progressive du nazisme et jusqu'à la chute du régime en 1945, l'image de Wagner a été remodelée et entretenue de manière à en faire un précurseur du nazisme. Dans les journaux national-socialistes, particulièrement dans le *Bayreuther Blätter*, ancien organe de la propagande wagnérienne détourné en organe de propagande nazie par la musique : on pouvait y lire que « Richard Wagner est un guide [*Führer*] vers le socialisme national ».

Avant d'être l'apanage du nazisme, le culte de Wagner existait chez de nombreux musiciens occidentaux, au tournant du siècle jusqu'au début des années 1920. Bien entendu, il s'agissait alors d'un intérêt purement musical envers un génie ayant révolutionné l'opéra et poussé l'harmonie aux limites de la tonalité. Si ce génie est allemand, pour Hitler ce n'est pas un hasard. Il en est persuadé : « L'art allemand est la plus grande défense du peuple allemand³². » La musique germanique brille par sa supériorité à travers l'œuvre de Richard Wagner.

Les idées antisémites de Wagner ont enfoncé le clou pour en faire une incarnation parfaite du nazisme. Dans son pamphlet publié en 1850, et intitulé *Le judaïsme dans la musique*, il commente déjà l'influence néfaste des juifs sur la musique. Il recommence en 1869 avec ses *Éclaircissements sur le judaïsme dans la musique* et d'autres textes suivront jusqu'à *Connais-toi toi-même* (1881). Dans ce dernier essai, il montre que « judaïsme et

³² Adolf Hitler, « Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes », discours prononcé au Congrès de Nuremberg de 1933 in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 59.

nationalisme sont à ce point antagonistes que seule la disparition de l'un pourra conduire à la régénération de l'autre³³. » Voilà de quoi alimenter la pensée d'Hitler.

Plus d'une fois, on a pu lire des rapprochements entre le Führer et son compositeur favori vu comme un prédécesseur. Karl Grunski écrit dans le *Bayreuther Blätter* :

« Que Hitler ait une relation intérieure et certaine avec l'art se manifeste par l'importance que Wagner a pour lui et la haute appréciation qu'il porte à Bayreuth. La vie des deux grands hommes trahit en fait de nombreux points communs, dont le combat contre l'étranger, contre ce qui n'est pas allemand, comme ce qui a été introduit par le judaïsme dans notre peuple³⁴. »

Dans ce même journal, Robert Bosshart signe l'article intitulé « Bayreuth à l'heure décisive de l'histoire allemande » :

« Un grand destin souffle sur le Reich allemand. Il y a là un chancelier qui aime Wagner, qui est en relation avec l'art allemand, un homme qui connaît les problèmes de la culture, qui ne craint pas d'aborder publiquement la question juive³⁵. »

Le culte de Wagner par les nazis dépasse l'officiel, les institutions et la propagande. Le compositeur est une icône nazie, une figure intouchable. Hitler aimait répéter : « Celui qui veut comprendre l'Allemagne national-socialiste doit nécessairement connaître Wagner³⁶. » Ici encore, la culture est assimilée au peuple germanique, illustrée par Wagner et personnifiée par Hitler.

Il n'en demeure pas moins que, si la personne de Wagner est élevée au dessus de toute institution, sa musique sert tout de même dans les représentations officielles. Elle est entendue parmi d'autres lors de différentes cérémonies et fait chaque année l'ouverture du Congrès du Parti national-socialiste, depuis sa création avec l'exécution des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

³³ D'après le résumé d'Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 92.

³⁴ *Ibid*, p. 105.

³⁵ *Ibid*, p. 106.

³⁶ Éric Michaud, « 1933 : le triomphe de Richard Wagner. La destruction de la politique » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 61.

Chapitre 5 - Musique pour les masses

L'ensemble des organisations et institutions musicales que nous avons évoquées jusqu'à présent est mis en œuvre dans le but de toucher les masses. La musique, plus qu'un simple vecteur idéologique, contient la capacité de rassembler et favoriser le sentiment d'appartenance communautaire. La musique doit être ainsi proche du peuple et facile d'accès, de manière à l'élever et permettre une éducation de masse.

A - Les mystères révolutionnaires soviétiques

À la suite des révolutions d'octobre, le Narkompros confie aux futuristes la mise en scène du « calendrier rouge ». Ce dernier efface les célébrations religieuses et les remplace par toute une série de nouvelles fêtes. On se met alors à célébrer la journée de la Commune de Paris, la journée de la travailleuse, la journée de commémoration du Dimanche rouge, la journée de commémoration de l'insurrection armée de Moscou ou encore la journée des travailleurs (le 1^{er} mai).

Toutes ces journées sont accompagnées de festivités et de gigantesques spectacles vivants auxquels participent de nombreux artistes mais également, et surtout, le peuple. La musique est présente dans ces spectacles de masses mais elle n'en est qu'un des nombreux aspects. Les principaux intérêts sont davantage la mise en scène, l'action dramatique ou les décors.

Ces spectacles sont calqués sur le principe des *mystères* tels qu'on les connaissait au XV^e siècle et qui étaient une succession de tableaux qui mettait en scène des passages de *La Bible* ou des légendes populaires. Ici, à une échelle beaucoup plus grande, les mystères révolutionnaires mettent en scène le mythe soviétique de la révolution, la naissance d'une république prolétarienne et ses antécédents historiques que sont la révolution française et la Commune.

Les mystères mettent énormément de monde à contribution. En 1920, *La prise du palais d'Hiver*, célébrant le troisième anniversaire de la révolution, a compté jusqu'à huit mille participants. Toute la ville se mobilise pour ces occasions et les spectacles se déroulent en plein air.

Au milieu de tout cela, la musique tient son rôle. Cependant, dans ces conditions de plein air, avec tant de monde, elle a souvent du mal à se faire entendre. Ce n'est pas faute de mobiliser des musiciens, puisqu'à chaque fois, plusieurs orchestres son présents :

orchestres symphoniques, fanfares, orchestres populaires et traditionnels russes, ainsi que de nombreux chœurs.

Dans ces années 1920 où l'avant-garde est libre, les musiciens futuristes en profitent pour expérimenter de nouvelles choses, créer de nouveaux sons à l'aide d'usines, de sirènes, d'alarmes et même de tirs de canons et de mitrailleuses. *La Symphonie des sirènes*, d'Arseni Avraamov, entre aussi dans le cadre des célébrations à la gloire d'Octobre.

Les chansons révolutionnaires, telles *Hardi, camarades, marchons au pas* ou *La Marseillaise*, sont chantées par la foule. C'est *L'Internationale*, chantée en chœur, qui vient clore le spectacle.

Ces grands rassemblements de masse ne sont plus au goût des autorités sous l'ère stalinienne. La musique pour les masses ne se fera plus sur le terrain mais sera élevée au rang idéologique par l'élaboration d'un concept : le réalisme socialiste.

B - Le réalisme socialiste

L'idéologie nazie est d'essence destructrice. La volonté d'Hitler de construire un « Reich de mille ans » passe au préalable par la destruction de tout ce qui n'est pas conforme à son mode de pensée. D'après le Führer, la renaissance de la musique allemande nécessite l'élimination de tout ce qui est « non-aryen ». Cependant, les nazis n'ont jamais défini le profil type de ce que devrait être la nouvelle musique germanique. Celle-ci se cantonne apparemment dans le plus pur conservatisme et dans le retour à un passé musical glorieux.

Les bolcheviques ont, au contraire, tenté de créer un cadre dans lequel pourrait s'épanouir la nouvelle culture soviétique. Il y a là une volonté de bâtir une œuvre en concordance avec l'idéologie qui n'existe pas dans l'Allemagne nazie. C'est en 1932 que commence l'élaboration de l'idée de réalisme socialiste. Toutefois, la définition, aussi bien que l'application de ce nouveau concept en URSS restent d'une complexité et d'une ambiguïté à l'image de la politique de Staline.

Avant de toucher le domaine musical, les principes du réalisme socialiste ont été conçus pour les écrivains. Selon Staline, ces derniers doivent devenir des « ingénieurs de l'âme humaine », formulation qui a plongé les intéressés dans une certaine perplexité, mais qui a permis d'établir, par de longs débats, les grandes lignes du réalisme socialiste.

Maxime Gorki prend une part importante dans l'édification du concept, mais il appartiendra à Andreï Jdanov de veiller à la bonne intégration et utilisation de ce dernier par les artistes.

Voici une des premières définitions officielles du réalisme soviétique élaborée par Staline, Gorki, Boukharine et Jdanov en 1934, en vue du premier congrès de l'Union des écrivains :

« Le réalisme socialiste, en tant que méthode fondamentale appliquée à la littérature russe et à la critique littéraire, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire. Par le caractère historiquement concret et véridique de sa représentation de la réalité, il doit contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme³⁷. »

Autrement dit, les artistes sont appelés à dépeindre la vie de façon réaliste et héroïque, tout en poursuivant l'objectif d'éduquer les masses en cultivant l'optimisme de la révolution. Est banni du réalisme socialiste tout ce qui favorise « le pessimisme, l'incertitude du lendemain, le goût des ténèbres³⁸ », que combat Jdanov dans son discours du 17 août 1934 à l'Union des écrivains. Boukharine tente une définition plus aboutie en demandant aux artistes la création d'œuvres contenant des « tragédies et des conflits, des dilemmes, des défaites et le combat de tendances antagonistes³⁹ ».

S'il est nécessaire de s'attarder sur le réalisme socialiste en littérature, c'est qu'il a des implications directes sur sa version musicale. En effet, il est compliqué pour les autorités de maîtriser un contenu qui est subjectif par essence. Cela implique qu'une partie de cet art échappe au contrôle du Politburo, ce qui est inacceptable. Dès lors, toute œuvre musicale n'ayant pas de support littéraire sera considérée comme suspecte. La validité d'une musique se retrouve alors avant tout soumise à la critique de ce support littéraire.

Nous assistons également au retour en grâce des grandes formes héritées du XIX^e siècle, comme le roman ou le drame épique en littérature, la symphonie et l'opéra en musique. Revenir à des formes musicales connues présente divers avantages. Cela permet de retrouver, dans un premier temps, une certaine proximité avec le public, dont l'intérêt

³⁷ Cité dans Solomon Volkov, *Chostakovitch et Staline*, p. 30.

³⁸ Cité dans Laurent Feneyron, « Aux sources du réalisme socialiste » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, p. 143.

³⁹ Cité dans Alex Ross, *The rest is noise*, p. 311.

pour les mouvements d'« art prolétarien » s'estompait de plus en plus. Pour les autorités, cela permet un contrôle plus aisé du contenu, à travers l'utilisation de formes déjà maîtrisées. Jdanov, bien que considéré comme le porte-parole du réalisme socialiste, gardera néanmoins un profond mépris de ces formes « bourgeoises ».

En une phrase, on peut dire du réalisme socialiste qu'il est réaliste par sa forme et socialiste par son contenu. La forme devient intouchable, dogmatique, comme une coquille vide dans laquelle l'artiste n'a plus qu'à ajouter un contenu socialiste.

Le concept reste toutefois flou pour la plupart des représentants du monde artistique, et beaucoup seront réduits au silence, faute de l'avoir correctement utilisé. Son interprétation musicale pose encore bien des problèmes et ne cessera d'en poser, jusqu'à la mort de Staline. Ce n'est pas sans peine que certains musiciens et musicologues ont tenté de transposer la théorie du réalisme socialiste en musique.

Nous pouvons néanmoins rendre compte des travaux du musicologue Victor Gorodinski sur le sujet. En 1933, il expose ses principes dans la revue *Sovietskaïa Mouzyka*. Concernant ceux-ci, il s'inspire largement des théories que Boris Assavief avait publiées dans *La forme musicale comme processus*. Gorodinski voit le réalisme socialiste, non pas dans le texte ou dans un support littéraire quelconque, mais au niveau de « l'intonation ». Cette dernière est en quelque sorte l'image musicale de la réalité : elle exprime un contenu par le biais des sons et peut se corréliser à d'autres intonations pour exprimer un sens nouveau et permettre une communication. Une intonation est vue comme un mot, porteur de sens, qui trouve une signification d'autant plus forte lorsqu'il est associé à d'autres pour former des phrases. Une note de musique n'a pas de sens du moment qu'elle est isolée, mais comme une lettre, trouve une signification une fois associée. Ainsi, l'intonation transforme « la musique en langage figuratif vivant, plein de signification ».

Quelle est la structure musicale d'une telle intonation ? Elle se doit de reproduire les contours mélodiques, rythmiques et dynamiques des processus naturels ou langagiers. Pour cela, elle ne se limite pas à la mélodie mais doit faire intervenir selon Assavief des éléments harmoniques, rythmiques, timbriques, formels et stylistiques, mais aussi d'exécution et de perception. L'intervalle est, en quelque sorte, l'unité de base de l'intonation.

La réalité objective se retrouve donc inscrite dans la musique par ces « images sonores ». Assavief pense que les masses ont ces intonations au sein de leur conscience collective, forgée par des siècles de culture, et qu'il appartient au compositeur de respecter l'intelligibilité de ces codes de communication pour être compris du peuple. Le réalisme

socialiste est interprété de manière purement musicale, puisque la musique devient un langage à part entière. Elle est d'une objectivité propre à rendre la réalité telle quelle.

Cependant, la difficulté des compositeurs à s'inscrire dans le réalisme socialiste tient au fait d'une définition trop vague de ce dernier. Nous allons nous en rendre compte à travers quelques œuvres de Serge Prokofiev.

Lorsque le compositeur retourne définitivement en URSS, il est plein de bonne volonté pour se mettre au service du réalisme socialiste. En 1935, il s'attèle à la composition d'une gigantesque cantate à la gloire du parti. Il s'agit de la surprenante *Cantate pour le 20^e anniversaire d'Octobre* op.74.

Deux aspects sont particulièrement marquants. Le premier aspect est les extraordinaires moyens que nécessite cette œuvre : pour mobiliser et exalter les masses, pas moins de cinq cent exécutants sont nécessaires pour l'interprétation. Ils sont répartis dans un ensemble géant contenant un orchestre symphonique, un orphéon, un orchestre d'instruments à vent, un ensemble de percussions, un orchestre d'accordéons et deux chœurs mixtes.

Le deuxième aspect marquant est l'utilisation, comme support, de textes importants, parfois des fondements de l'idéologie soviétique. Il utilise des extraits du *Manifeste du Parti Communiste* et de la *Thèse sur Feuerbach* de Marx, de même que des écrits et discours de Lénine et Staline. Il use de ces textes à l'état brut et déclare que « la langue de Lénine est tellement expressive, vive et convaincante, qu'[il] n'[a] pas voulu transcrire ses pensées en vers, préférant [s]'en tenir au texte original et employer les phrases même du Chef⁴⁰. »

Cette œuvre semble être l'idéal du réalisme socialiste : le contenu est indéniablement en phase avec l'idéologie et la forme fait la part belle aux masses, à travers les chœurs et les nombreux musiciens. À l'écoute de la cantate, on ne peut douter de la présence d'héroïsme, de conflits et de dilemmes, qui sont évoqués par la force des cuivres dès l'ouverture ou dans le caractère tendu et inquiétant du deuxième interlude. De plus, il peut être supposé que l'utilisation par Prokofiev de l'accordéon soit en concordance avec les pensées des années 1920, qui accordaient à cet instrument une place de choix dans le nouvel ordre socialiste (Lounatcharski a même écrit un essai sur ce sujet).

⁴⁰ Cité dans Michel Dorigné, *Serge Prokofiev*, p. 467.

La cantate est facile d'accès, avec des harmonies simples et des mélodies d'aspect parfois populaire, ou plus lyrique, sans toutefois tomber dans le cliché ou le vulgaire des musiques de masse. L'utilisation de sirènes à la fin de la sixième séquence met en valeur le monde ouvrier.

La *Cantate pour le 20^e anniversaire d'Octobre* ne fut cependant pas acceptée par la censure et ne fut créée qu'en 1966, soit treize ans après la mort de Prokofiev. Pourquoi une œuvre telle que celle-la, qui correspond totalement à ce que demande le régime, a-t-elle été ainsi mise hors jeu ? Officiellement, la raison est que « les discours des idéologues du communisme ne sont pas faits pour être chantés ».

En s'appropriant ainsi les « textes sacrés » du bolchevisme, Prokofiev aurait du se méfier davantage. Platon Kerjentssev, président du Comité des affaires artistiques ne comprend pas ce sacrilège : « Comment donc, Sergueï Sergueïevitch, avez-vous pu prendre ces textes populaires et les mettre sur une musique aussi incompréhensible⁴¹ ? »

Officieusement, on sait que Staline voit d'un mauvais œil tous ces mouvements de masse. C'est probablement une des raisons principales de cette censure. Prokofiev ne peut devenir un héros bolchevique, cette place étant réservée au « guide ».

La conduite à tenir pour le réalisme socialiste semble donc s'acquitter d'une nouvelle exigence : ne pas trop en faire. Prokofiev tire les conclusions de son échec et s'appliquera, dans sa prochaine contribution à la chanson de masse, à n'en faire ni trop, ni pas assez. *Les chants de nos jours* op.76 de 1937 sont beaucoup moins emprunts de gigantisme. Cette œuvre pour mezzo-soprano, baryton, chœur et orchestre est composée sur des textes d'auteurs contemporains (Marchak, Lebedev-Koumath, Pricheltz) ou de tradition populaire dont la valeur littéraire laisse à désirer.

À l'époque, Prokofiev avait tout intérêt à ne prendre aucun risque : en pleine période des purges staliniennes, 1937 est, en effet, une année de terreur particulièrement intense en URSS. Les textes qu'il met en musique traitent du quotidien communiste, des travailleurs, des chants, de la révolution, des usines. Le thème de l'héroïsme est également présent à travers l'histoire d'un jeune homme qui sauve un enfant dans un incendie ou encore d'un homme qui veut venger son frère mort pour la patrie. Le dernier chant est une véritable ode à Staline, exaltant l'idéologie communiste. Ces textes sont une parfaite illustration du réalisme socialiste littéraire.

⁴¹ Cité dans Natalia Savkina, « ... parce qu'il était perdu, et qu'il est retrouvé » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, p. 171.

La musique est simpliste à plusieurs niveaux. Tous les mouvements sont en majeur et tournent autour du ton de do et de ses tons voisins. L'écriture est généralement mélodique et simple. Prokofiev avait un don de mélodiste, et cette faculté lui aura permis d'être plus à l'aise dans la composition de musiques officielles que certains de ses contemporains (pensons à Chostakovitch, dont l'intérêt était plus tourné vers l'orchestration et l'harmonie).

La première pièce s'intitule « Le pont (chanson de cavalerie) ». C'est une marche pour chœur d'hommes. La mélodie, basée sur les notes de tonique et dominante, est simpliste, facilement mémorisable et sonne de façon très populaire :



La seconde pièce, « Santé ! », pour baryton et orchestre, suit une courbe mélodique plus liée, conjointe avec des intervalles expressifs de tierce et de sixte :



La troisième pièce, pour chœur, s'intitule « Ukraine dorée ». La mélodie est d'une grande richesse. Elle balaie un large ambitus, contient de nombreux intervalles (tierces quarts sixtes) mais peut être conjointe sur les notes rapides :



Dans cette œuvre, la simplicité voulue par Prokofiev n'empêche pas la présence de quelques belles mélodies. Il a su décrire la « réalité soviétique » sans tomber dans l'excès. Cette fois, c'est cependant cette simplicité qui lui est reprochée. Si cette œuvre a

trouvé un public mitigé en son temps, elle n'est pas passée à la postérité comme étant du « grand » Prokofiev.

Cela montre deux limites au réalisme socialiste :

Tout d'abord, l'impossibilité d'innover réellement. Même si ce concept se veut constructif, à l'inverse des idées destructrices du nazisme, le devoir de se montrer simple et accessible mène les compositeurs à resservir à chaque fois les mêmes idées.

Ensuite, cela montre l'étroitesse de ce concept et la difficulté de rester à l'intérieur des limites admises, sans en faire trop mais sans tomber non plus dans la simplicité. Le réalisme socialiste est surtout l'édification d'une grande illusion, qui vise davantage à cacher une effroyable censure et le combat contre le « formalisme ». L'élaboration de ce concept avait surtout l'intérêt de maintenir les masses dans l'illusion d'une unification et de faire passer les valeurs communistes. Staline dira même que le peuple de l'URSS « n'a jamais aussi bien vécu ».

C - Exemple d'une nouvelle création musicale tolérée par le régime nazi : Carmina Burana

Les nazis n'ont jamais imposé une telle ligne de conduite à tenir, se bornant essentiellement à réfuter tout « judaïsme », « bolchevisme » et toute modernité. Les compositeurs officiels, dont les principaux sont Richard Strauss, Werner Egk, Hans Pfitzner et Carl Orff, se tournent généralement vers un conservatisme dans l'écriture, dans la forme et dans le langage. Le meilleur moyen de s'éviter les foudres des autorités est de ne pas tenter d'innover et de reprendre les principes des grands maîtres du passé ayant les faveurs du régime.

Carl Orff se démarque de ses collègues dans ses *Carmina Burana*. Il a su y développer son propre langage, sans se mettre à dos le parti. Cette grande cantate profane est vite devenue populaire auprès des masses. De plus, elle est une des rares œuvres officielles du régime nazi créée pendant le troisième Reich à avoir connu la postérité.

Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis, cantate scénique en un prologue et trois parties, pour soprano, ténor, baryton, chœur mixte, chœur de garçons et orchestre somptueux, est composée entre 1935 et 1936 et créée à Francfort-sur-le-Main le 8 juin 1937. Les textes sont issus de manuscrits du Moyen Âge, découverts en 1803 au couvent de Benediktbeuren, dans les Alpes bavaroises. Ces chants proviennent de toute l'Europe, dans

une langue étant soit un latin abâtardi, soit du moyen haut-allemand, soit, encore, du très vieux français. Les paroles sont quelquefois de teneur sacrée, d'autres fois un hymne à l'amour, à la nature, ou encore une critique de la dégradation des mœurs. S'ils avaient été russes, la plupart de ces textes seraient largement entrés dans le cadre du réalisme socialiste.

L'effectif est le prototype même de ce que prône le régime : un orchestre assez chargé favorisant des moments d'effusions enthousiastes et un gros effectif choral, composé d'un chœur mixte et d'un chœur de garçons auxquels se rajoutent trois solistes. Cet ensemble est proche des grandes œuvres religieuses allemandes. Ceci est propice à donner une sensation d'adhésion quasi religieuse, et donc à rassembler les masses. Le principe est le même dans les cantates soviétiques : elles donnent à l'idéologie un aspect divin qui force le respect.

Orff utilise un langage minimaliste, basé sur la répétition et la simplicité : « Plus l'expression est essentielle, plus elle est simplifiée, plus son effet est direct et puissant⁴². » La répétition apporte quelque chose d'ordre incantatoire qui, encore une fois, favorise le religieux et le rassemblement. Ci-dessous, voici l'ostinato mélodico-rythmique aux cordes qui forme la base de la première pièce - qui est aussi la plus célèbre - « O Fortuna » :

The musical score shows five staves for string instruments. The tempo is marked as quarter note = 120. The time signature is 3/8. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo). The string parts (Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle) are marked with *Pizz* (pizzicato). The Contrebasse part has a tenuto mark (>) over a long note.

La simplicité harmonique est également de mise. On ne compte pas le nombre de pièces utilisant comme base harmonique une simple pédale de tonique, sans plus de remplissage, à la manière d'une teneur grégorienne. Lorsque l'harmonie se complexifie, ce

⁴² Cité dans François-René Tranchefort, *Guide de la musique sacrée et chorale profane, volume II*.

n'est pas pour dépasser le stade de l'accord parfait, même utilisé de manière parallèle. En voici un exemple, au pupitre des cors dans la pièce n° 18 « Circa mea pectora » :

La référence au Moyen Âge est manifeste dans cette œuvre. Dans le chœur, Orff a souvent recours au chant de type responsorial, avec des répétitions à l'unisson. L'orchestre se tait de temps à autre, afin de laisser le chœur ou le soliste *a cappella*. Les mélodies sont très inspirées du chant grégorien, comme dans la troisième pièce en mode de La chantée à l'unisson par le chœur :

Ces références au Moyen Âge nous permettent d'aborder le fait que les musicologues nazis se sont forcés, durant tout le troisième Reich, à chercher l'influence germanique dans toutes les musiques européennes des siècles passés. Peut-être Orff avait-il pris connaissance des travaux de Karl Gustav Fellerer et Ewald Jammers consacrés à la musique médiévale, dans lesquels ils examinent l'influence allemande sur le chant grégorien.

L'aspect le plus frappant des *Carmina Burana* réside dans l'utilisation percussive de tout l'orchestre, et même des chœurs, ainsi que dans la prédominance du rythme. Ces rythmes sont souvent réduits à leur plus simple expression et servis par des ostinatos sans fin. Le coloris orchestral tel qu'il est considéré par les post-romantiques comme Strauss est totalement délaissé « au profit d'une instrumentation formant un agrégat de sonorités au centre duquel les percussions (les vents et les cordes étant souvent traités comme des percussions) jouent un rôle essentiel⁴³ », comme le fait justement remarquer Adélaïde de Place.

À travers cette œuvre, Orff s'est inscrit dans la musique officielle nazie et a su toucher les masses, tout en suivant son propre chemin. Cependant, s'il se détourne de l'influence post-romantique, il ne reste pas moins dans le connu, dans l'imitation.

Les *Carmina Burana* sont le reflet du triomphe nazi, à travers l'effectif important, les grands crescendos, les temps marqués, mais également de toute la culture allemande, par l'utilisation d'anciens procédés que les nazis se sont appropriés. Elle concorde avec la définition de l'« art » nazi que donne Georges-Arthur Goldschmidt, dans laquelle il ne voit « qu'imitation, toute invention ne peut qu'être en accord avec l'harmonie supposée, celle des formes larges et planes et des sons continus et coutumiers⁴⁴. » Il est troublant de constater à quel point cette définition pourrait s'appliquer à l'idéal musical du régime bolchevique.

D - Utilisation des nouveaux moyens de diffusion

L'avènement de la radio et du disque est une aubaine pour la propagande. La musique y est non seulement à portée du peuple, mais également aux mains du parti, qui en contrôle le contenu.

Le ministre de la propagande nazie, Goebbels, définit la radio comme « le plus moderne et le plus important moyen d'influencer les masses⁴⁵ ». Quant à Hitler, il exprime son point de vue dans *Mein Kampf*, ce qui en dit long sur la façon dont il considère réellement le peuple :

⁴³ Adélaïde de Place, Livret du CD *Carmina Burana*, EMI France, 1995.

⁴⁴ Georges-Arthur Goldschmidt, « Introduction. « Culture » nazie, culture de mort » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 29.

⁴⁵ Cité dans Olivier Rathkolb, « La musique, arme miracle du régime nazi » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 152.

« Toute propagande doit être populaire et doit adapter son niveau intellectuel aux capacités réceptives des personnes les plus limitées parmi celles auxquelles elle pense s'adresser [...] Quand il s'agit de tenir bon en temps de guerre [...], on ne saurait jamais éviter avec assez de prudence des présupposés intellectuels élevés. La réceptivité des masses est petite, grande est leur capacité à oublier⁴⁶. »

En tant que ministre de la propagande, Goebbels détient le pouvoir sur les diffusions radiophoniques. Cependant, son souhait d'y émettre de la musique symphonique savante en quantité est limité par Hitler, qui veut y entendre plus de « programmes de divertissements légers », afin de « rendre réceptif l'auditeur ». Le 1^{er} octobre 1939 a lieu la première diffusion du « Concert des auditeurs pour la Wehrmacht », dans lequel on pouvait entendre un panel de musiques de divertissement concocté par Goebbels, qui allait des danses hongroises aux musiques à succès, en passant par les chœurs d'enfants, les marches et les symphonies.

Le régime autorise aussi la diffusion de jazz. Cette musique, pourtant lourdement condamnée par le régime, est très populaire dans certains milieux. Le ministre de la propagande fait cette concession, de manière à maintenir cette population dans l'idéologie. Staline n'aura pas une autre manière d'utiliser le jazz.

Pendant la guerre, tout un programme était réalisé aussi bien en URSS qu'en Allemagne pour remonter le moral des soldats et de la population. Le 29 octobre, Goebbels lance un appel en direction des orchestres :

« [...] tous les orchestres allemands sont appelés à donner, outre leurs concerts, des programmes plus légers, avec de la musique classique gaie, des danses, etc..., afin de dispenser la joie de vivre aux larges couches populaires de l'Allemagne qui travaille⁴⁷. »

L'importante diffusion musicale à la radio implique l'essor de l'enregistrement commercial. Les grandes maisons d'enregistrement allemandes des années 1930 se montrent réticentes à l'arrivée des nazis au pouvoir mais se rendent vite compte qu'elles ne pourront plus compter sans collaborer. *Electrola* produit ainsi dès 1933 sept

⁴⁶ Cité dans Olivier Rathkolb, « La musique, arme miracle du régime nazi » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 153.

⁴⁷ *Ibid*, p. 153.

enregistrements consacrés à des marches et chants patriotiques nazis, quant à *Deutsche Grammophon*, elle propose dans son catalogue 1939-1940 cinq cent quatre-vingt marches nazies, huit versions différentes du *Horst Wessel Lied* et six de l'œuvre préférée d'Hitler, la *Badenweiler March*.

Un processus d'aryanisation du répertoire est lancé en vue des enregistrements pour les masses. Pour cela un certain nombre d'œuvres est adapté pour le régime. Par exemple, le requiem de Mozart est enregistré dans une version « nazifiée », dans laquelle tous les mots d'origine hébraïque ont été supprimés. Les livrets d'opéra sont retraduits quand les traductions avaient été faites par un juif (pour les opéras de Mozart ou d'Haendel). Le régime encourage également la création de nouvelles musiques pour remplacer l'œuvre du « juif » Mendelssohn, *Songe d'une nuit d'été*. Pfitzner et Strauss ne tarderont pas à livrer leur version. Un grand nombre d'œuvres religieuses subira l'aryanisation, selon les principes de Rosenberg : « Les œuvres religieuses de Bach, Haendel, Mozart et Beethoven doivent être nettoyées de toutes leurs chansons de Jehova⁴⁸. »

Il semblerait cependant que les masses aient une préférence pour les disques de musique populaire. Pour exemple, en 1936, Fred K. Prieberg recense trente-sept mille copies vendues de *Regentropfen*, contre deux cent quatre-vingt-treize d'un *Concerto Grosso* de Vivaldi et trente-quatre seulement pour un extrait du *Crépuscule des dieux*⁴⁹.

La musique pour les masses est toujours une musique de propagande dans le cas des régimes soviétique et nazi. Elle peut être d'ordre matériel - le disque - ou d'ordre plus idéologique comme le concept du réalisme socialiste. Dans le cas de l'aryanisation du répertoire, nous avons vu que les autorités n'hésitent pas à dénaturer et à détourner une œuvre. Nous allons à présent nous rendre compte de ce détournement à travers l'utilisation de Beethoven et de sa musique par les deux partis.

Chapitre 6 - Beethoven : le détournement d'une référence universelle

On pourrait penser que la musique de Beethoven est exclusivement une fierté nationale allemande, un formidable outil de propagande du troisième Reich, destiné à démontrer la supériorité historique et culturelle du peuple germanique. S'il y a du vrai dans

⁴⁸ Cité dans Audrey Roncigli, *Le cas Furtwängler*, p. 200.

⁴⁹ *Ibid*, p. 199.

cela, il n'est pas moins vrai que cette figure emblématique de la musique est un exemple, à la fois dans l'ensemble des courants musicaux, mais également bien au delà des frontières du Reich. En URSS, la référence qu'est Beethoven est utilisée pour appuyer la censure en musique.

A - 1927 : le centenaire

En 1927 a lieu la commémoration du centenaire de la mort du compositeur. Le monde entier lui rend hommage à travers l'organisation d'une multitude de concerts, en Allemagne, en URSS, mais aussi dans l'ensemble du monde occidental.

Cette année-là en Allemagne, toutes les forces antagonistes - l'ensemble de l'avant-garde et les conservateurs, mais aussi les partis politiques comme les révolutionnaires communistes ou national-socialistes - tentent de s'approprier Beethoven dans leurs discours. Le centenaire est l'occasion de nombreux débats, directs ou par journaux interposés. Il est intéressant de constater que les avis divergent au sein même de l'avant-garde. Tandis qu'Otto Klemperer fait allusion au côté subjectif du romantisme beethovénien, qui le met hors propos de la Nouvelle Objectivité, Kurt Weill fait état de l'approche contemporaine de sa musique, qui est opposée au modèle romantique. Quant à Hanns Eisler, il assimile le peuple révolutionnaire au héros de la *Symphonie héroïque*⁵⁰. Rappelons que ces trois musiciens sont à l'époque des proches du KPD (Parti Communiste allemand).

Du côté nazi, la période est aussi l'occasion de « récupérer Beethoven ». Dans un article pour *Völkischer Beobachter*, Rosenberg utilise l'universalité du compositeur pour feindre l'incompréhension d'une prétendue conspiration contre l'Allemagne :

« Quel sentiment remarquable que de savoir que, alors même que tout un monde survolté regarde l'Allemagne avec hostilité, dans toutes les villes et tous les pays qui ont encore des prétentions culturelles on fête le 26 mars l'un des plus grands hommes issus de ce même peuple allemand. Pour ce centenaire de Beethoven, des centaines de milliers de personnes vont entonner ses mélodies, des millions vont lire des articles sur lui dans les journaux et les revues, et même à Paris et à Varsovie la parole de la culture allemande devra se faire entendre⁵¹. »

⁵⁰ Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, p. 307.

⁵¹ Cité dans Estban Buch, « Beethoven et le Troisième Reich : profil d'un titan conservateur » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 50.

Plus loin dans l'article, c'est à ce même peuple allemand, mais surtout à la montée du mouvement national-socialiste qu'est assimilé l'héroïsme des symphonies de Beethoven : « Nous vivons aujourd'hui l'*Héroïque* du peuple allemand ».

Associé au peuple révolutionnaire par Eisler et au mouvement nazi par Rosenberg, le thème de l'héroïsme chez Beethoven est utilisé de toutes parts.

La première cause des festivités de 1927 en Union soviétique n'est pas la commémoration du centenaire de la mort de Beethoven, mais plutôt les dix ans de la révolution d'Octobre. Pour les autorités, c'est l'occasion de faire d'une pierre deux coups. Anatoli Lounatcharski, alors commissaire du Narkompros, partage avec les musiciens prolétariens une vénération pour Beethoven. Lors des célébrations, une place de choix sera accordée à ce compositeur bourgeois germanique. Une telle attache à la culture germanique peut sembler paradoxale dans le milieu prolétaire soviétique. En effet, la bourgeoisie allemande représente à peu près tout ce que déteste le Parti Communiste russe. On peut tout de même rappeler qu'en avril de l'année précédente, l'Allemagne et l'URSS ont signé un traité d'amitié et de neutralité favorisant les échanges culturels entre les deux pays. Cela n'empêchera pas à Beethoven de rester une référence en matière de musique après le début des années 1930, où la situation se radicalise des deux côtés.

B - Beethoven et les Soviétiques

Sous Staline, Beethoven n'est pas uniquement un exemple musical. Lui et les compositeurs des XVIII^e et XIX^e siècles sont associés à l'idée de révolution musicale et assimilés aux idéaux révolutionnaires du parti. De plus, le compositeur de l'*Héroïque* est contemporain de la révolution française, et plus que cela, il fut un fervent admirateur de Bonaparte jusqu'à son sacre en 1804. Beethoven peut donc être considéré comme une figure inséparable de l'« héritage révolutionnaire ». L'Association Russe des Musiciens Prolétariens (ARMP), qui s'inscrit dans la continuité du Proletkult, cherche davantage à s'opposer à l'art bourgeois savant occidental et voit en Beethoven et Moussorgski les deux seuls maîtres du passé acceptables⁵². Cependant, c'est uniquement pour la « partie centrale de son œuvre » qu'est considéré Beethoven : celle qui correspond à la période héroïque du

⁵² Levon Hakobian, « La musique soviétique de Lénine à Staline » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*.

compositeur. Une nouvelle fois, le thème de l'héroïsme - que les nazis voulaient également s'approprier - est utilisé de manière comparable par le régime soviétique.

Tous ne partagent pas un point de vue aussi radical que celui de l'ARMP, dont les tendances « progressistes » ne sont pas toujours du goût des autorités (rappelons que l'association fut dissoute lors de la création de l'Union des compositeurs). Lounatcharski, qui fut un proche de Lénine puis de Staline et avec lesquels il partage quelques goûts artistiques, écrit beaucoup et de manière compétente sur des sujets divers. Il écrira notamment sur la place de Beethoven dans le nouvel ordre socialiste.

Lénine, qui ne comprenait pas les avant-gardistes de son temps, appréciait réellement la musique de Beethoven, un de ses compositeurs de prédilection. Toutefois, il explique à Maxime Gorki la raison pour laquelle il ne peut en « écouter trop souvent » :

« Cela se répercute sur les nerfs, vous donne envie de vous extasier bêtement et de dorloter ceux qui sont capables de créer tant de beauté tout en vivant dans cet enfer⁵³. »

La fin des années 1920 correspond à un spectaculaire durcissement en matière de politique culturelle. La musique doit être accessible aux masses, affirmer la vie et susciter chez les auditeurs de nobles pensées (le réalisme socialiste ne va pas tarder à s'imposer). Dans ce cadre, il est vivement conseillé aux compositeurs de s'aligner sur la *Neuvième Symphonie*, qui illustre parfaitement ces exigences. On attend alors le compositeur soviétique qui, enfin, permettra à l'URSS d'avoir « son » Beethoven. On a cru le trouver en Chostakovitch, à travers ses *Cinquième* et *Septième* symphonies, les seules œuvres du compositeur ayant résisté à la censure de 1948.

En 1945, alors que les Soviétiques espèrent la victoire proche, on attend de Chostakovitch sa *Neuvième Symphonie*. Le bruit court selon lequel le compositeur aurait commencé un travail d'envergure, en vue de créer une œuvre dédiée, pouvait-on entendre, « à notre grande victoire ». Chostakovitch ironise sur le sujet lorsque la question lui est posée :

⁵³ Cité dans Alex Ross, *The rest is noise*, p. 301.

« Oui, je songe déjà à ma prochaine symphonie, la *Neuvième*. Si je pouvais trouver un texte qui me convienne j'aimerais ne pas la composer pour orchestre seul mais ajouter un chœur et des solistes. Je crains cependant que l'on ne puisse me soupçonner d'analogies immodestes⁵⁴. »

Chostakovitch déçoit énormément le peuple soviétique, et Staline en particulier, suite à un spectaculaire revirement. Le 3 novembre 1945, lors de la création à Leningrad, le public fut pour le moins étonné. « Nous attendions tous une nouvelle fresque symphonique monumentale, et nous découvriâmes quelque chose de tout à fait différent, quelque chose qui nous choqua d'emblée par sa singularité⁵⁵. » dira plus tard le critique David Rabinovitch.

L'apothéose attendue de tous n'a pas eu lieu et cela aurait provoqué la colère de Staline, selon les propos du compositeur⁵⁶. En effet, Chostakovitch livre ici sa symphonie la plus courte - sa durée totale ne dépasse pas la durée du premier mouvement de la *Neuvième* de Beethoven - et la plus intimiste. Elle est tout de même de caractère globalement joyeux et on ressent parfois l'influence de la musique de cirque.

Le deuxième mouvement - *moderato* - bien que d'une grande beauté, est à l'opposé de ce que proposait Beethoven et de ce à quoi s'attendait le public. Chostakovitch utilise une instrumentation réduite, plus proche de la musique de chambre que de la grande musique symphonique. Ci-dessous, voici l'entrée du thème d'allure orientaliste à la clarinette, accompagnée ponctuellement par un violoncelle et une contrebasse à l'unisson :

The image shows a musical score for the second movement of Shostakovich's Ninth Symphony. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 208 beats per minute. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff is for the clarinet, showing a melodic line with a long slur over the first two measures. The lower staff is for the cello and double bass, providing a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

⁵⁴ Cité dans Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 293.

⁵⁵ *Ibid*, p. 294.

⁵⁶ André Lischké, « Dimitri Chostakovitch » in François-René Tranchefort, *Guide de la Musique Symphonique*, p. 181.

Après ses *Septième* et *Huitième* symphonies, qui furent très populaires pendant la guerre, le public s'attendait à ce que Chostakovitch achève avec sa *Neuvième* une trilogie grandiose, sous le signe de la victoire, comme l'a ensuite écrit le compositeur Marian Koval :

« À cette époque, l'œuvre de Chostakovitch était au centre de l'attention du monde musical soviétique. Comment n'aurions-nous pas attendu de lui une symphonie inspirée, célébrant la victoire⁵⁷ ? »

Chostakovitch a-t-il sciemment concocté ce pied de nez musical par la composition d'une « anti-*Neuvième* », dans le but de tenir tête, à la fois aux autorités, au peuple et à la figure emblématique de Beethoven ? On pourrait le croire, cela ferait du compositeur un héros de la résistance soviétique.

La référence à Beethoven préconisée par les bolcheviques est une réalité, bien qu'on puisse la relativiser. En 1948 se tient la conférence des compositeurs et des musiciens au comité central du PCUS, présidée par Jdanov. L'examen du compte-rendu sténographique de cette réunion ne révèle pas l'importance cruciale du compositeur germanique. Jamais, au cours des trois jours que dura la conférence - et l'intervention de trente musiciens - on ne fit de grand éloge ou d'importants débats sur Beethoven et sa musique. À peine quelques allusions ont été faites à ce sujet, mais pas plus qu'à d'autres compositeurs. L'absence de vraies discussions pose la question du réel besoin des compositeurs soviétiques de faire face à cette figure musicale incontournable. On peut avancer le fait qu'il s'agit d'une stratégie politique d'imposer Beethoven comme modèle mais Jdanov, qui préside la conférence, n'en dira pas davantage, ni même au sujet de l'héroïsme. Plus que Beethoven, c'est de la musique populaire russe et de tradition russe dont il est question, et de la manière dont il faut intégrer le réalisme socialiste en musique.

Toutefois, le compositeur germanique est cité lorsqu'il s'agit d'illustrer un argument. Comme on a déjà pu le constater, il est utilisé pour montrer tout et son contraire. Il semble paradoxal que Serebriakov, alors directeur du conservatoire de Leningrad, et se définissant comme « un partisan de ceux qui considèrent qu'il faut se référer à l'héritage russe⁵⁸ », se sente obligé de rappeler que Beethoven, lui, « l'a fait ». Même si on comprend

⁵⁷ Solomon Volkov, *Chostakovitch et Staline*.

⁵⁸ Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou*.

parfaitement son propos, pourquoi citer Beethoven, compositeur allemand, alors qu'il aurait pu citer des compositeurs russes, tout simplement ? Le besoin de se référer à Beethoven montre ici que cet Allemand détient la vérité dans l'inconscient collectif.

On ne s'oppose jamais à Beethoven au cours des discussions et il semble que sa supériorité soit reconnue comme un dogme. Même lorsque Khrennikov dit, au sujet de la *Septième Symphonie* de Chostakovitch que « cette œuvre était qualifiée de production d'un génie absolu, à côté duquel Beethoven avait l'air d'un nain⁵⁹ », la supériorité de ce dernier est sous-entendue. Il en est de même lorsque le chef d'orchestre moscovite Ivanov dit au sujet des salles de concert, qu'« elles sont pleines quand on joue du Tchaïkovski ou du Beethoven, mais lorsqu'on joue les modernes [...] les salles sont parfois à moitié vides⁶⁰. » On remarquera que les noms de Tchaïkovski et Beethoven sont cités ensemble presque automatiquement. C'est comme si le monde musical ne se divisait pas en deux - d'un côté les Occidentaux et de l'autre l'URSS - mais en trois, car tout ce qui vient du passé plane au dessus du reste, cela même lorsque c'est du passé de l'ennemi allemand dont il est question.

C - Beethoven et les nazis

Les nazis, au pouvoir depuis 1933, utilisent bien sûr le germanisme de Beethoven comme prétexte supplémentaire pour se l'approprier. C'était déjà le cas, on l'a vu, en 1927, à l'occasion du centenaire. Il est important pour Hitler d'inculquer au peuple allemand un fort sentiment patriotique, pour renforcer l'idée d'appartenance à une élite, et plus encore à une soit-disant « race supérieure ». C'est dans les fondements de la glorifique culture germanique qu'il va puiser pour durcir davantage ce sentiment. La figure aux allures mythiques de Beethoven fait partie du ciment de cette entreprise. Non seulement le compositeur rassemble par sa « germanité » (*Deutschheit*), par l'idée qu'on veut alors bien se faire de l'*héroïsme* qui caractérise une partie de son œuvre, mais il fédère également par ses idéaux fraternels, dont les interprétations peuvent varier en fonction du décor. Voici, par exemple, le premier couplet de l'*Ode à la Joie* :

Joie ! Joie ! Belle étincelle divine,
Fille de l'Élysée,

⁵⁹ *Ibid*, p. 98.

⁶⁰ *Ibid*, p. 111.

Nous entrons l'âme enivrée
Dans ton temple glorieux.
Ton magique attrait resserre
Ce que la mode en vain détruit ;
Tous les hommes deviennent frères
Où ton aile nous conduit.

Ce texte de Schiller est bien un appel à la paix entre tous les hommes. Le nazisme a profondément revu sa notion d'« Homme » en associant l'homme au peuple germanique, dont est exclue une grande part de la population, dont les juifs majoritairement. Ainsi, grâce à un détournement de la langue, l'appel fraternel de Beethoven dans sa *Neuvième Symphonie* est applicable à l'idéologie nazie.

La musique de Beethoven est beaucoup jouée sous le Reich. C'est surtout aux symphonies que va sa préférence. Les statistiques parues dans *Zeitschrift für Musik* le montrent : avec trente-et-une exécutions de la *Neuvième Symphonie* au cours de l'hiver 1941-1942, c'est l'œuvre la plus jouée de tout le répertoire. L'année suivante, les œuvres de Beethoven dominant encore les concerts avec vingt-neuf exécutions de la *Cinquième Symphonie*, vingt-cinq de la *Neuvième*, ainsi que de la *Troisième*. À la cinquième place, c'est la *Septième* qui est la plus jouée, avec vingt-et-une exécutions⁶¹. Bien sûr, cette musique avait droit aux plus grands interprètes, tels Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler, Max Fiedler, ou encore Peter Raabe. La pianiste Elly Ney, proche d'Hitler, est une des plus importantes interprètes et spécialistes de Beethoven : en 1921, elle était membre honoraire de la rencontre Beethoven-Haus de Bonn. D'autres grands interprètes de Beethoven, comme Otto Klemperer ou Bronislav Huberman, qui ont du fuir le régime, sont partis exercer leur talent ailleurs.

Beethoven est donc beaucoup et bien joué, même si les œuvres à l'affiche sont souvent les mêmes : le répertoire symphonique de la période héroïque est largement mis à l'honneur. En effet, l'idée d'héroïsme exalte les sentiments, agite les passions, en bref, elle donne une impulsion au combat et à la guerre. Ce n'est pas le cas des derniers quatuors et sonates du compositeur, ni même de certaines œuvres de sa première période créatrice. Ces œuvres sont beaucoup moins jouées, parfois laissées de côté, mais ne sont pas pour

⁶¹ Informations recueillies dans Esteban Buch, « Beethoven et le Troisième Reich : profil d'un Titan conservateur » in Pascal Hyunh, *Le IIIe Reich et la musique*.

autant dénigrées : c'est tout de même l'œuvre d'un des plus grands génies musicaux allemands.

Toutefois, si cette musique est bel et bien appréciée par les membres du régime, qu'il s'agisse d'Hitler, de Goebbels ou de Rosenberg, elle n'en demeure pas moins cantonnée à une fonction de musique officielle. Il est indéniable que la préférence va largement à Wagner, Bruckner ou Strauss. En fait, Beethoven ne passe pas au premier plan lorsqu'il s'agit de musique « pour le plaisir ». Il est d'ailleurs significatif que l'on ne connaisse de la bouche d'Hitler qu'une seule référence à l'ancien maître classique : « Un seul Allemand, un Beethoven, a fait davantage pour la musique que tous les Anglais réunis⁶² », alors qu'on ne compte pas le nombre de références à Wagner. Dans cette phrase, Hitler utilise Beethoven, non pas pour vanter sa musique, mais surtout pour montrer une nouvelle fois la supériorité allemande. Le compositeur est davantage utilisé à des fins officielles, protocolaires, pour tout ce qui relève de la propagande et de la politique culturelle du régime, qu'à une fin purement musicale.

Pour se rendre compte de cela, il suffit de constater que chaque rassemblement officiel du parti est accompagné de la musique de Beethoven, tout comme les anniversaires d'Hitler, organisés par Goebbels en 1937 et 1942, ou encore les Jeux Olympiques de 1936. Cependant, il n'est jamais, pour ainsi dire, le « clou du spectacle », place qui revient à Wagner la plupart du temps. On peut également évoquer la diffusion massive de la musique de Beethoven à la radio allemande, qui correspond à un projet d'« éducation du peuple », mais surtout à la volonté d'émergence chez ce même peuple d'un fort sentiment de « germanité » : plus que tout, Beethoven est rassembleur.

Détester les avant-gardistes et adorer Beethoven : ces deux conditions sont préférables pour prêter allégeance au parti. On retrouve dans la version musicale la notion de bien et de mal qui fait la base du discours national-socialiste et qui est similaire à la manière soviétique. Systématiquement, les sympathisants nazis opposent les modernistes de Weimar à la haute tradition germanique incarnée par Beethoven. « Qui va à l'école de Beethoven ne saurait franchir le seuil de l'atelier de Schoenberg ! », dit Herzog en citant Ziegler dans le *Völkischer Beobachter*⁶³.

⁶² Cité dans Esteban Buch, « Beethoven et le Troisième Reich : profil d'un Titan conservateur » in Pascal Huynh, *Le IIIe Reich et la musique*, p. 51.

⁶³ Cité dans Esteban Buch, « Beethoven et le Troisième Reich : profil d'un Titan conservateur » in Pascal Huynh, *Le IIIe Reich et la musique*, p. 53.

Pourtant, comme on a déjà pu le voir, les avant-gardistes aussi aiment Beethoven, et notamment Schoenberg, qui souhaite inscrire son dodécaphonisme dans la tradition germanique. Quant à Furtwängler, ce juif qui a défendu les œuvres modernistes - il a pris des risques en prenant parti pour Hindemith - est resté un grand interprète de Beethoven sur le sol allemand durant toute la guerre.

Beethoven a une place tout à fait particulière. L'universalité de son discours a servi toutes les idéologies, même les plus opposées. On peut distinguer plusieurs facettes dans l'utilisation de sa musique. Tout d'abord, Beethoven a un statut de référence en matière musicale chez l'ensemble des musiciens. Il fait partie de l'histoire de la musique avant d'être un personnage de l'histoire allemande. Il est enseigné dans les conservatoires d'Allemagne et d'URSS et va indéniablement influencer les musiciens de tous bords : communistes, nazis, avant-gardistes ou conservateurs, qu'ils soient juifs, soviétiques ou allemands.

De plus, son ancrage profond dans la tradition permet de le citer comme référence d'un passé glorieux, que les modernistes des années 1920 ont cherché à détruire et qu'il convient de réhabiliter. Ainsi, il est utilisé par les conservateurs contre les musiciens d'avant-garde, même si ces derniers peuvent, en réponse, évoquer le « modernisme » de Beethoven dans le contexte de son époque. Quand le pouvoir se mêle de Beethoven, c'est pour évoquer cette même référence classique, mais largement pervertie par des idées totalement étrangères au compositeur : supériorité du passé, supériorité d'une nation allemande non « contaminée par le judaïsme ». De même, la notion d'héroïsme est détournée pour donner l'envie de combattre. Utiliser Beethoven permet surtout de pointer du doigt les dérives des compositeurs contemporains - accusés de « formalisme » en URSS et de « bolchevisme » en Allemagne - et d'établir une certaine forme de censure, dont les modalités varient d'un côté et de l'autre. Beethoven appelait à la paix entre les hommes, Hitler et Staline s'en servent d'arme de destruction, d'appel à la haine et à la violence.

Esteban Buch émet l'idée, dans le cadre du troisième Reich, qu'« il n'y a pas eu [...] de discours nazis sur Beethoven, mais seulement des usages nazis des discours sur Beethoven⁶⁴ ». On pourrait élargir le principe à l'URSS et au régime soviétique, de même qu'à chaque courant musical utilisant Beethoven pour se justifier. Ainsi, le compositeur

⁶⁴ Cité dans Esteban Buch, « Beethoven et le Troisième Reich : profil d'un Titan conservateur » in Pascal Huynh, *Le IIIe Reich et la musique*.

des neuf symphonies est-il au centre d'un incroyable paradoxe, qui veut que sa reconnaissance universelle soit avérée mais ne mette personne d'accord.

Partie 3

-

Persécuter la musique

Pour construire la société utopique dont ils rêvent, les régimes totalitaires ont recours aux notions de « bien » et de « mal ». Le triomphe du « bien » passe nécessairement par la destruction du « mal ». Les autorités se sont appliquées à définir en quoi consiste ce « mal », de manière à faire participer les masses à son élimination et donner plus de légitimité au régime.

En musique, le « mal » est nommé « formalisme » en URSS et « bolchevisme » en Allemagne. Nous allons à présent nous intéresser à ces notions. Nous verrons également que les musiciens persécutés peuvent faire acte de résistance jusque dans les moments les plus difficiles de l'incarcération.

Chapitre 7 - Formalisme

A - « *Le chaos remplace la musique* », condamnation de l'opéra *Lady Macbeth de Mzensk*

L'opéra de Chostakovitch, *Lady Macbeth de Mzensk*, est créé sous la direction de Samuel Samossoud le 22 janvier 1934 à Moscou. Cette œuvre fit la renommée internationale du compositeur et nul ne pouvait imaginer que, deux ans plus tard, elle serait la cible privilégiée des autorités durant le début de la campagne anti-formaliste.

Le livret est adapté d'une nouvelle de Nicolaï Leskov, elle-même inspirée d'un fait divers authentique. L'histoire de Katerina Ismaïlova, dans une petite ville de Russie dans les années 1860, en est le sujet. Cette femme de marchand s'ennuie et ne supporte pas sa vie de solitude, pendant que son mari part travailler loin pendant de longues semaines. Elle aspire à une vie où elle se sentirait enfin exister pleinement et décide de se révolter contre ces despotes qui l'empêchent d'être heureuse. Pour atteindre ce but, et pour vivre son nouvel amour avec Sergueï, elle n'hésitera pas à les éliminer : l'oppression appelle l'agression.

À première vue, le livret semble faire allégeance au régime. Katerina représente le peuple révolutionnaire qui s'insurge contre ses tyrans. Ces derniers, de riches paysans russes, sont assimilables aux koulaks, « classe » dont le processus de liquidation a débuté en 1929, sous l'ordre de Staline.

La musique, comme pour toute nouvelle œuvre à succès, a ses défenseurs et ses détracteurs. *Lady Macbeth* a toutefois été encensée par la presse jusqu'en 1936. Les

autorités y étaient même généralement favorables. Samuel Samossoud fait partie des plus ardents défenseurs de cette œuvre :

« Depuis *La Dame de pique* de Tchaïkovski, il n'y a eu à mon sens dans la musique russe aucun opéra aussi novateur et aussi passionnant que *Lady Macbeth* de D. Chostakovitch. Le caractère prodigieusement dramatique, la force émotionnelle et la virtuosité du langage musical font de cette œuvre la création la plus superbe de la musique russe d'opéra de ces cinquante dernières années. [...] On ne peut s'empêcher d'être fier que le théâtre musical soviétique ait produit en 1934 un opéra qui éclipse tout ce que l'Occident a créé dans ce domaine. En ce sens, notre culture n'a pas seulement « rattrapé » les pays occidentaux les plus progressistes, elle les a même « dépassés »⁶⁵. »

L'opéra a connu un destin hors norme, mais certainement pas celui que pouvait imaginer Chostakovitch. Tout bascule le soir du 28 janvier 1936, lorsque Staline vient assister à l'opéra en compagnie de ses bras droits, dont Jdanov. N'ayant pas apprécié, le « guide » préfère partir avant la fin de la représentation, pour ne pas avoir à saluer le compositeur. Le lendemain, *La Pravda* publie un article condamnant fermement l'opéra. Aujourd'hui encore, les historiens pensent que Staline a amplement participé à la rédaction de ce pamphlet. Cette manœuvre est politique et marque, en grande pompe, le début de la campagne anti-formaliste qui s'étendra jusqu'en 1953. Du jour au lendemain, Chostakovitch, « l'enfant terrible de la musique soviétique » devient le bouc émissaire du parti et de beaucoup de ses collègues.

Le formalisme n'est pas une notion très claire pour les compositeurs de l'époque. Le réalisme socialiste vient à peine d'être instauré et sa définition reste vague, surtout dans le domaine musical. À travers cet article, les compositeurs et le peuple russe commencent à percevoir ce qu'est le formalisme, autrement dit ce que le régime considère comme le « mal » à abattre. »

Une telle situation est tout à fait extraordinaire. Qui imaginerait, de nos jours, un Président de la République décider unilatéralement sur ce qui est bien ou mal en musique ? Afin de nous rendre compte de sa portée, voici, en intégralité, l'article paru dans *La Pravda*, intitulé « Le chaos remplace la musique - à propos de l'opéra *Lady Macbeth de Mzensk* »⁶⁶. Nous allons poursuivre cet article tout en le commentant :

⁶⁵ Cité dans Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 168.

⁶⁶ Traduction d'Hélène Trottier in Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 203-205.

« Avec le développement culturel de notre pays s'affirme aussi le besoin d'une musique de qualité. Jamais et nulle part, les compositeurs n'ont eu affaire à un public aussi réceptif. Les masses populaires veulent entendre de bonnes chansons, mais aussi de bonnes compositions instrumentales, de bons opéras.

« Ils sont quelques théâtres à présenter comme une nouveauté, comme une réussite, l'opéra de Chostakovitch *Lady Macbeth de Mzensk* à ce public soviétique, qui est à la fois neuf et culturellement avancé. Une critique musicale complaisante porte aux nues cet opéra et glorifie bruyamment cette œuvre. Le jeune compositeur n'entend que compliments enthousiastes là où une critique sérieuse et professionnelle pourrait l'assister en vue de son travail futur.

La manière dont l'article élève les masses est ici limpide. Effectivement, condamner une œuvre à succès, c'est aussi porter un jugement sur un large public qui a su l'apprécier. Il convient donc d'expliquer que ce n'est pas le public qui est en cause, mais seuls le compositeur et les critiques qui l'ont encensé. De plus, le rédacteur de cet article non signé propose une « critique sérieuse et professionnelle ». Staline, Jdanov, ou quel qu'en soit l'auteur, se pose en expert en matière musicale.

« L'auditeur de cet opéra se trouve d'emblée étourdi par un flot de sons intentionnellement discordant et confus. Un lambeau de mélodie, une ébauche de phrase musicale, se noient dans la masse, s'échappent, se perdent à nouveau dans le tintamarre, les grincements, les glapissements. Il est difficile de suivre cette « musique » ; il est impossible de la mémoriser.

« Il en est ainsi pendant presque tout l'opéra. Sur scène, le chant est supplanté par les cris. Si le compositeur se trouve soudain sur la voie d'une mélodie simple et compréhensible, il s'empresse, comme effrayé d'un tel accident, de repartir dans le dédale de ce chaos musical qui par moments touche à la cacophonie. L'expressivité que chercherait l'auditeur est remplacée par un rythme infernal. C'est le bruit musical qui est appelé à exprimer la passion.

L'auteur est volontairement de mauvaise foi. Dans cet opéra, les voix adoptent les styles les plus divers, du récitatif-parlando au lyrisme le plus tendu. Au troisième tableau, la mélodie de Katerina, dans laquelle elle exprime sa tristesse et sa solitude, alors que même les animaux connaissent l'amour, est d'une grande beauté. Très expressive, très lyrique, elle est disjointe et utilise intervalles de tierces et de sixtes. Dans le ton de fa # mineur, le passage du deuxième degré abaissé (mesure 3) participe à l'extrême mélancolie qui se dégage de cet air :



Il est tout à fait probable que Staline ait été touché par cette mélodie, qui fait état du tourment du personnage de Katerina. Il n'y a ni « cacophonie », ni « cris », mais l'orchestre est entièrement au service de l'expression.

« Tout cela, il ne faut pas l'imputer au manque de talent du compositeur, à son incapacité de dire en musique des sentiments simples et forts. Cette musique est mise intentionnellement sens dessus dessous afin que rien n'y vienne rappeler la musique d'opéra classique, les sonorités symphoniques, le discours musical simple et accessible à tous. Cette musique se fonde pour l'opéra sur le même principe de négation que l'art des gauchistes pour le théâtre quand ils nient la simplicité, le réalisme, les personnages accessibles, les mots aux sonorités naturelles. Il s'agit, dans le domaine de l'opéra, de la musique, d'un transfert et d'une amplification des caractéristiques les plus négatives des « meyerholdiens ». Il s'agit d'un chaos gauchiste remplaçant une musique naturelle, humaine. La faculté qu'a la bonne musique de captiver les masses est sacrifiée sur l'autel des vains labeurs de formalisme petit-bourgeois, où l'on fait l'original en pensant créer l'originalité, où l'on joue à l'hermétisme - un jeu qui peut fort mal finir.

« Le danger d'une telle orientation pour la musique soviétique est patent. La déformation gauchiste dans l'opéra naît de la même source que la déformation gauchiste dans la peinture, la poésie, la pédagogie, la science. L'« esprit d'innovation » petit-bourgeois mène à une cassure dans l'art véritable, la littérature véritable.

« L'auteur de *Lady Macbeth de Mzensk* a emprunté au jazz sa musique nerveuse, fébrile, spasmodique, pour conférer la « passion » à ses héros.

« Tandis que notre critique, notamment musicale, met en exergue le réalisme socialiste, l'œuvre de Chostakovitch nous montre sur scène le naturalisme le plus grossier. Tant les marchands que le peuple lui-même sont présentés sous un jour uniformément bestial. La marchande rapace qui s'approprie le pouvoir et les biens par le meurtre est représentée comme une sorte de « victime » de la société bourgeoise. L'histoire des mœurs de Leskov se trouve affublée d'un sens qui lui est étranger.

En réalité, Chostakovitch a cultivé le grotesque dans son opéra, qu'il a lui-même qualifié de « tragédie-satire ». Les effets musicaux, volontairement caricaturaux, sont

qualifiés dans l'article de « naturalisme le plus grossier », afin de montrer le manque d'imagination du compositeur. S'il est vrai que les glissandi des trombones et des tubas sont vulgaires, que la mise en scène de la police de guinguette est ridicule, que les valse sont parodiques, que le chant du pope ne ressemble guère à un style pour un homme d'église, tout cela est volontaire de la part de Chostakovitch.

« Et tout cela est grossier, primitif, vulgaire. La musique glousse, vrombit, halète, souffle, pour représenter avec réalisme les scènes d'amour. Et l'œuvre est toute barbouillée d'« amour » sous la forme la plus vulgaire. Le lit à deux places du riche marchand occupe une place centrale dans la réalisation ; c'est là que se résolvent tous les « problèmes ». Le même style basement naturaliste est employé pour la scène de mort par empoisonnement, pour la scène du fouet qui se déroule pratiquement sous nos yeux.

La scène d'amour du cinquième tableau a provoqué l'indignation de Staline, et pas seulement, puisque d'autres ont parlé de « pornophonie » à propos de ce passage.

« Le compositeur ne s'est manifestement pas fixé pour tâche de donner ce que le public soviétique attend et cherche dans la musique. Il a fait comme par exprès une musique à clefs en mélangeant toutes les sonorités pour que sa musique ne puisse atteindre que les esthètes-formalistes au goût malsain. Il est passé à côté de ce qu'exige la culture soviétique. Certains critiques nomment satire cette célébration de la lubricité de la riche marchande. Mais il ne peut être question de satire ici. C'est par tous les moyens d'une expressivité musicale et dramatique que l'auteur cherche à gagner le public aux aspirations et aux actes grossiers et vulgaires de la riche Katerina Ismaïlova.

« Cette *Lady Macbeth* est appréciée des publics bourgeois à l'étranger. Si le public bourgeois l'applaudit, n'est-ce pas encore que cet opéra est absolument apolitique et confus ? Parce qu'il flatte les goûts dénaturés des bourgeois par sa musique criarde, contorsionnée, neurasthénique ?

« Nos théâtres ont beaucoup fait pour réaliser soigneusement l'opéra de Chostakovitch. Les acteurs ont déployé bien du talent pour surmonter les bruits, les cris, les grincements de l'orchestre. Par la richesse de leur jeu, ils ont tenté de compenser l'indigence mélodique de l'œuvre. Malheureusement, celle-ci n'en dévoile que mieux ses traits grossièrement naturalistes. Le talent des artistes mérite reconnaissance, et les efforts déployés, la commisération.»

Ce que l'article nomme « chaos » ou « cacophonie » est tout ce qui fait l'originalité de l'opéra. Chostakovitch utilise volontiers le chromatisme et l'atonalisme, de même que

de nombreux jeux sur les couleurs orchestrales, faites de contrastes et d'expressions, ou encore il s'inspire par moments du jazz. Pour les autorités, ce langage est celui, décadent, des compositeurs « petits-bourgeois » d'Occident. Cette influence occidentale tient une place importante dans ce qu'est le formalisme.

Pourtant, l'article ne souligne pas ce qu'il y a de fondamentalement russe dans l'opéra : le goût du tragique, les noces typiques à la fin du troisième acte, l'ivrogne et sa chanson débridée, les lamentations de Katerina - feintes - sur la mort de Boris, à la manière de celles des pleureuses, les mélodies aux tournures populaires, les chœurs des invités à la noce ou des bagnards⁶⁷.

L'article a donc ciblé seulement certains aspects de l'œuvre. Staline avait besoin d'un bouc émissaire, qu'il a trouvé en Chostakovitch, l'étoile montante de la musique soviétique, pour démarrer sa lutte anti-formaliste.

Quelques jours avant la parution de l'article, Staline, Molotov et quelques autres personnalités ont assisté à une représentation d'un opéra d'Ivan Dzerjinski : *Le Don Paisible*. Le « guide » s'est empressé de couvrir de louanges ce compositeur et son « opéra en chanson ». Cette œuvre d'un primitivisme encouragé par les autorités est aujourd'hui oubliée.

En dix jours, Staline a trouvé l'exemple et le contre-exemple. On ne peut croire que ce soit un hasard. Les cibles avaient été choisies à l'avance et la stratégie minutieusement mise en place.

B - Décret du Comité central du PCUS sur la musique

Douze ans plus tard, la lutte contre le formalisme continue, avec cette fois-ci, une nouvelle cible - le compositeur Vano Mouradeli et son opéra *La Grande Amitié* - et la présence prédominante de Jdanov comme arbitre des arts.

En 1948, les autorités décident qu'il est temps de rétablir l'ordre dans le milieu musical. En effet, depuis 1936 et l'attaque contre Chostakovitch a eu lieu la guerre, qui a profondément marqué les esprits. Les musiciens et les autres artistes se sont permis de plus en plus de libertés. Une nouvelle fois, le parti va frapper un grand coup. Ne manque que le prétexte, offert sur un plateau par Mouradeli : son opéra, totalement oublié aujourd'hui,

⁶⁷ Livret du cd *Lady Macbeth of Mtsensk*, dirigé par Myung-Whun Chung, Deutsche Grammophon.

légèrement teinté de modernisme, donc synonyme de formalisme dans l'esprit des bolcheviques.

Une grande conférence des compositeurs et musiciens a lieu au Comité central, sous la présidence de Jdanov, afin de régler, une fois pour toutes, le problème du formalisme. Trois jours de débats et discussions se déroulent à Moscou au mois de janvier 1948. Le discours introductif est prononcé par Jdanov et les ressemblances avec l'article de *La Pravda* contre *Lady Macbeth de Mzensk* sont à s'y méprendre. Voici le début de ce discours, dans lequel Jdanov se fait expert en matière musicale :

« Camarades, le Comité central a décidé de vous convoquer pour la raison suivante. Il y a quelques temps, le Comité central a assisté à la première du nouvel opéra de Mouradeli, *La Grande Amitié*. Vous pouvez vous imaginer combien nous étions tous impatients de voir ce nouvel opéra soviétique, après plus de dix années au cours desquelles notre pays n'avait produit aucun opéra... Malheureusement, je dois vous dire que nos espoirs ont été déçus. Le nouvel opéra est un échec. Pourquoi ?

Considérons d'abord sa musique. On n'y trouve pas une seule mélodie que l'on puisse mémoriser. La musique ne pénètre tout simplement pas le cerveau de l'auditeur. L'auditoire – quelques cinq cent personnes averties et attentives – n'a réagi à aucun moment. Nous avons trouvé déprimantes l'absence d'harmonie, l'inadéquation entre la musique et les émotions des personnages, la cacophonie de nombreux passages. L'orchestration est pauvre. La plupart du temps, seuls quelques instruments sont sollicités et puis, brusquement, tout l'orchestre se met à beugler. Durant les moments lyriques, les tambours et les percussions font soudain irruption ; à l'inverse, les passages héroïques sont accompagnés par une mélodie élégiaque et triste. Enfin, alors que l'opéra a pour sujet l'histoire des peuples du Caucase du Nord à un moment crucial de leur histoire, à savoir au moment de l'établissement du pouvoir soviétique dans cette région, la musique ignore totalement la musique populaire de ces peuples et ne s'en inspire pas [...] ⁶⁸. »

Jdanov continue son discours en citant des passages de l'article de 1936 sur Chostakovitch, pour en conclure que « la création d'un opéra de la même eau montre que le courant qui a été condamné en 1936 est toujours présent ⁶⁹ ».

La suite fait intervenir successivement un grand nombre de compositeurs. À la lecture du compte-rendu sténographique, il est frappant de constater l'acharnement de l'Union contre une minorité de compositeurs, désignée comme l'incarnation du formalisme. Chostakovitch, Prokofiev, Katchaturian et Miaskovki semblent être les principaux coupables du problème musical en URSS.

⁶⁸ Retranscrit dans Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, p. 83-84.

⁶⁹ *Ibid.*

Le décret du Comité central, compte-rendu de cette réunion, est publié dans les journaux le 10 février 1948. Jdanov charge le compositeur Khrennikov de rédiger ce document. Khrennikov devient à ce moment secrétaire général de l'Union des compositeurs, poste qu'il conservera jusqu'en 1991.

Dans le cadre de cette étude, il n'est pas superflu de citer d'importants passages de ce document historique, afin d'en apprécier la teneur⁷⁰.

Khrennikov commence par mettre *La Grande Amitié* dans la continuité de *Lady Macbeth de Mzensk*, c'est à dire dans la voie du formalisme. Il accuse ensuite la mauvaise influence de la musique occidentale sur les compositeurs soviétiques :

« La situation est particulièrement inquiétante dans le domaine de la musique symphonique et de l'opéra. Le Comité central a ici en vue le cas des compositeurs qui persistent à adhérer au courant formaliste et anti-populaire tels que les camarades Chostakovitch, Prokofiev, Khatchaturian, Chelabine, Popov, Miakovski et d'autres. Leurs œuvres sont dénaturées par les perversions formalistes et antidémocratiques étrangères au peuple soviétique et à ses goûts artistiques. Les caractéristiques de cette musique sont : son rejet des principes de base du classicisme, son recours à l'atonalisme, à la dissonance, à la disharmonie considérés comme des éléments de « progrès » et d'« innovation » ; son rejet de la mélodie ; son aspiration au chaos, aux dissonances psychopathes et à l'accumulation de sons. Cette musique raffole de la musique bourgeoise contemporaine en vogue en Europe et au États-Unis - une musique qui n'est que le reflet du marasme de la culture bourgeoise. »

Ici, le rapport fait une liste non exhaustive d'éléments formalistes. Pour résumer ce passage, est formaliste tout ce qui vient d'Occident, ainsi que tout ce qui est moderne. Notons au passage que Jdanov a cherché à démontrer qu'une musique dissonante ou dysharmonique « viole » ou « lèse » l'« activité psycho-physiologique de l'homme ». Il s'interroge sur les conséquences de l'atonalité sur l'organisme et le psychique. C'est pourquoi la condamnation de la musique atonale et sérielle fait usage d'un vocabulaire psychiatrique⁷¹.

Ensuite, le décret condamne fermement l'absence de musique russe chez les compositeurs modernes. Comme on a déjà pu le voir, l'ancrage de la musique dans la tradition russe fait partie du réalisme socialiste, *a contrario* l'absence de sonorités russes est formaliste.

⁷⁰ Retranscrit dans Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, p. 55-64.

⁷¹ Information recueillie dans Laurent Feneyron, « Aux sources du réalisme socialiste » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, p.144.

« Ignorant les meilleures traditions de la musique classique russe et occidentale, qu'ils qualifient de « dépassée », « démodée » et « conservatrice », et regardant de haut les compositeurs qui tentent consciencieusement d'adapter et de développer les méthodes de la musique classique, qu'ils qualifient d'« adeptes d'un traditionalisme primitif », de nombreux compositeurs soviétiques font fi des goûts artistiques et des demandes des peuples de l'URSS, et se cantonnent à un cercle étroit de « spécialistes » et de « gourmets ». Rejetant la fonction sociale de la musique, ils se contentent de pourvoir aux goûts dégénérés d'une poignée d'individualistes esthétisants. »

Nous ne pouvons qu'être frappés de l'utilisation du terme « dégénéré », qui était, jusqu'en 1945, l'apanage des nazis. Trois ans après la fin du troisième Reich, les Soviétiques se réapproprient ce vocabulaire, tout comme ils entameront une campagne de destruction des « cosmopolites sans racines », c'est à dire du peuple juif.

Le décret déplore ensuite que :

« L'abîme entre certains compositeurs soviétiques et le Peuple est si profond que ceux-ci se complaisent dans la « théorie » pourrie selon laquelle le peuple soviétique ne serait pas suffisamment « mature » pour apprécier leur musique. Ils pensent que cela n'a pas d'importance. Dans quelques centaines d'années, se disent-ils, « le peuple comprendra ». Cette théorie profondément individualiste et anti-populaire a conduit un certain nombre de nos compositeurs à se replier dans leur coquille. »

Cela est délibérément faux, tel n'était pas le mode de pensée des grands compositeurs soviétiques. Rappelons que *Lady Macbeth* fut très populaire avant l'article de *La Pravda*. Cependant, Khrennikov, qui défend les classiques « purs », et particulièrement Beethoven, ne devait pas connaître la réplique du géant germanique à propos de sa *Grande Fugue* op.133 : « plus tard, ils comprendront », disait-il.

Le décret dénonce ensuite un réel complot des formalistes contre la vraie musique soviétique :

« Le Comité d'organisation de l'Union des compositeurs soviétiques est devenu une arme entre les mains d'un groupuscule de compositeurs formalistes. Une atmosphère renfermée et pourrie y régnait, qui empêchait toute discussion productive et féconde. Les responsables et leurs valets, les critiques, ne cessaient de porter aux nues toutes sortes d'œuvres modernistes et anti-réalistes, malmenant, méprisant ou ignorant les œuvres réalistes qui s'inscrivaient dans la grande tradition classique. Les compositeurs

qui prétendaient être des révolutionnaires dans leur art agissaient en réalité en petit comité comme des ultra-conservateurs et ne supportaient pas la moindre critique. [...]

« Le comité central du PCUS prend la résolution :

1. De déclarer que l'orientation formaliste de la musique soviétique est une tendance antinationale, qui conduit à la destruction de la musique.
2. De soumettre à la section de propagande et d'agitation du Comité central ainsi qu'au Comité de l'art des directives visant à remédier aux défauts mentionnés dans cette résolution, afin de conduire la musique soviétique sur la voie du réalisme.
3. D'appeler les compositeurs à assumer les tâches honorables que le peuple soviétique confie à la création musicale, et d'écarter de soi tout ce qui affaiblit notre musique et entrave son progrès. Il conviendrait également que les créateurs s'efforcent de relever le plus rapidement possible la culture soviétique du déclin qu'elle a subi et de porter tous les domaines musicaux à un niveau qui favorise la naissance d'œuvres de valeur, dignes de notre peuple.
4. D'approuver toutes les dispositions administratives des organes compétents du Parti visant à améliorer l'état de la musique⁷². »

La parution du décret a provoqué de nombreux débats et rassemblements à travers tout le pays, dans les usines, les kolkhozes et les entreprises. Partout, les « travailleurs » débattaient avec ardeur de ce décret, car des millions de gens simples s'unissaient dans leur indignation contre Chostakovitch, Prokofiev et les autres formalistes⁷³. » Le comble est que Mouradeli, le compositeur malheureux de l'opéra *La Grande Amitié*, devint l'un des plus ardents défenseurs de cette résolution.

Ainsi, la définition du formalisme se fait nette : l'innovation, l'inspiration des contemporains occidentaux, ou encore l'oubli de la tradition populaire russe.

C - Une dernière définition du formalisme

Plus qu'un jugement esthétique, le formalisme est surtout un concept politique visant à condamner toute « attitude qui n'est pas suffisamment enthousiaste vis-à-vis du communiste⁷⁴ ». Lors d'une réunion de l'Union des compositeurs, peu après la parution du

⁷² Dernière partie du décret dans Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 309.

⁷³ Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 309.

⁷⁴ Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, p. 153.

décret, une professeur de Théorie, N. Brousova explique ce qu'est le formalisme. Voici, pour terminer sur ce sujet, une dernière définition du formalisme⁷⁵ :

« On considère généralement le formalisme comme une attitude privilégiant la forme au détriment des idées et du contenu rejetant la réalité. Dans les classes de « Théorie », on demande parfois à nos élèves de se livrer à ce genre d'exercice. Il arrive aussi que les compositeurs en manque d'inspiration écrivent des « œuvres » formalistes [...].

« Mais, quand on parle de formalisme aujourd'hui, il s'agit de quelque chose de tout à fait différent. On ne peut pas dire que les œuvres de Chostakovitch, Prokofiev, Katchaturian et d'autres sont totalement coupées de la vie et de la réalité, ou totalement vides de contenu. Et pourtant, ces œuvres sont inspirées par le formalisme. Nous ressentons qu'il y a dans ces œuvres quelque chose qui les empêche de pénétrer simplement et directement dans notre conscience et nous empêche de voir la réalité et le monde tels qu'eux-mêmes les conçoivent. Sans doute, ces compositeurs – ou du moins les plus honnêtes d'entre eux – ont ressenti cela, même avant le décret, mais ont refusé de l'admettre pleinement et ils se sont dit que tout allait bien, que sans cette enveloppe formaliste, ce camouflage, leurs œuvres ne seraient pas d' «un niveau suffisamment élevé ».

« Or, on ne peut impunément effacer ce camouflage, cette enveloppe n'est pas pareille à une brume qui, une fois levée, laisserait apparaître une réalité radieuse, claire et pure dans tout son éclat. Non, ces compositeurs ne manquent pas de vision ; leur vision est déformée.

« Le réalisme socialiste, on le sait, n'exige de l'artiste aucun objectivisme abstrait, il lui demande simplement de comprendre la vie. Le formalisme refait surface lorsque le compositeur manque de force créatrice pour suivre le cheminement des éléments fondamentaux de la vie et en rendre compte dans son œuvre. S'il est paresseux du point de vue créatif, il s'arrêtera au début du chemin, et le fil qui pourrait le conduire plus loin se casse. Ses images musicales se brouillent.

« La paresse, mais aussi le manque d'audace et de courage, conduisent à ce résultat. D'où l'échappatoire qui consiste à imiter l'art bourgeois occidental et le modernisme. Dans ce cas, le compositeur montre qu'il n'a pas la force de regarder en face notre avenir radieux [...]. Il doit se battre contre cette tendance à déformer la réalité, il doit lutter contre sa propre paresse, son manque de courage ; et dans ce combat, il faut qu'il sache que le Parti l'assiste de sa sollicitude exigeante, mais amicale.

« Les exemples de compositeurs tombés dans le formalisme, et qui ont remonté la pente, sont nombreux. Nous acceptons de tout cœur le *Chant de Staline* de Khatchaturian. Nous sommes touchés par la *Septième Symphonie* de Chostakovitch [...]. Tout cela montre bien que nos compositeurs soviétiques ont d'immenses ressources.

⁷⁵ Transcrit dans Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, p. 153-155.

« Toute déviation du chemin de la vérité, toute paresse mentale, tout manque de courage créatif sont encore inadmissibles pour les artistes qui vivent au pays des Soviets, qui ont été élevés et éduqués par les œuvres de Marx, Lénine et Staline et qui voient s'ouvrir devant eux la grande et belle route qui mène le Peuple soviétique vers le Communisme, l'étape la plus haute de la vie. »

Le formalisme n'est pas quelque chose d'incurable, et les compositeurs peuvent revenir en grâce, comme nous l'avons vu. En Allemagne, le « mal » et les artisans du « mal » doivent être éliminés, c'est là toute la différence.

Chapitre 8 - Bolchevisme

Pour les nazis, le « mal » est incarné par le bolchevisme. L'origine de ce concept remonte, comme nous le verrons, à la défaite de 1918 et n'est pas sans lien avec la révolution russe.

Dans *Mein Kampf*, Hitler fait état du bolchevisme et du danger qu'il représente, selon lui, pour la culture allemande :

« Même avant le tournant du siècle, un élément commença à s'introduire dans notre art, qui jusqu'à cette époque pouvait être considéré comme entièrement étranger et inconnu. Il est certain que dans des temps plus anciens, il y avait des aberrations occasionnelles du goût, mais de tels cas étaient plus des égarements artistiques, auxquels la postérité pouvait au moins attribuer un certain intérêt historique, que les produits non plus d'une dégénérescence artistique, mais d'une dégénérescence spirituelle qui avait atteint le point de détruire l'esprit. En elles, l'effondrement politique, qui deviendrait plus tard plus visible, était indiqué sur le plan culturel. Le bolchevisme de l'art est en somme la seule forme culturelle et la seule expression spirituelle possible du bolchevisme. Celui qui s'en étonnerait n'a qu'à examiner l'art des États bolchevisés avec bonheur et il sera confronté avec horreur aux excroissances morbides de fous et de dégénérés, avec lesquels, depuis le tournant du siècle, nous sommes devenus familiers sous le concept collectif de cubisme et de dadaïsme, admiré comme l'art officiel de ces États. Ce phénomène est apparu même pendant la courte période de la république bavaroise des Conseils. Même alors, on pouvait voir que toutes les affiches officielles, tous les dessins de propagande dans les journaux, etc., portaient l'empreinte d'un pourrissement non seulement politique, mais également culturel. Pas plus qu'un effondrement politique d'une telle ampleur n'aurait été concevable il y a soixante ans, un écroulement tel que celui qui commença à se manifester dans les œuvres futuristes et dadaïstes n'aurait été pensable. Il y a soixante ans, une exposition des soi-disant « expériences » dadaïstes aurait semblé simplement impossible, et ses organisateurs auraient fini à l'asile, alors qu'aujourd'hui, ils président les associations artistiques⁷⁶. »

Hitler use ici d'un vocabulaire très dur pour qualifier le modernisme des années 1920. Il parle d'« horreur », d'« excroissance morbide », de « fous », tout cela étant le fruit d'une « dégénérescence » ayant donné le « bolchevisme culturel ».

Dans la suite de cette partie, nous tenterons de mieux comprendre ce que signifie, en musique, « dégénérescence » et « bolchevisme » dans la conception nazie.

⁷⁶ Cité dans Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 55-56.

A - Dégénérescence

Au cours de cette étude, nous avons déjà pu constater la manière dont les nazis intègrent les lois de la science et de la biologie à leur idéologie. Dans le domaine médical, est dégénéré (en allemand *entartet*) ce « qui est atteint d'anomalies congénitales graves, notamment psychiques, intellectuelles⁷⁷. » En physique, ce terme est employé pour évoquer un état ou un corps ayant « perdu ses caractères originels⁷⁸. » Au XIX^e siècle, pour les biologistes, la dégénérescence chez les animaux et les plantes se traduit par une transformation, subie par ces derniers, prenant une telle ampleur que l'individu change de catégorie.

Selon les nazis, une musique dégénérée est un brassage de toutes ces définitions, sorties de leur contexte scientifique pour s'appliquer à l'art et, *a fortiori*, à la musique. Tous les musiciens d'avant-garde, tous les « modernistes », sont taxés de dégénérescence. C'est naturellement que vont s'appliquer à eux et leurs œuvres des termes cliniques tels que *verrückt* (fou), *irrsinnig* (dément), *nervenkraak* (névrosé, hystérique), *impotenz* (impuissance), *untergang* (déclin) ou encore *verwesung* (décomposition). Dans le *Zeitschrift für Musik*, Alfred Heuss ira jusqu'à dire que ces compositeurs « relèvent uniquement de la psychiatrie⁷⁹ ».

Les plus conservateurs n'hésitent pas à employer ces termes pour condamner la voie prise par leurs collègues avant-gardistes. Dans les années 1920, Hans Pfitzner écrit un essai intitulé *La Nouvelle Esthétique de l'impuissance musicale, un symptôme de décomposition*. Le futur compositeur officiel du troisième Reich se montre implacable avec ses contemporains, artistes et publics :

« Le combat intellectuel contre l'inspiration musicale [...] s'appuie sur de très, très faibles petites jambes ; pour autant qu'il peut être intellectuel, il n'est puissamment soutenu que par la masse de ceux pour l'intérêt desquels est importante la glorification de l'impuissance musicale, et trouve un appui dans le public allemand avec son penchant pour les imbéciles et leur enflure. Il est guidé par l'esprit juif international, qui plante dans l'Allemand la folie de démolition et d'anéantissement, qui lui est complètement étrangère. Le tout est un symptôme de décomposition⁸⁰. »

⁷⁷ Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert 2008*, p.652.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 84.

⁸⁰ *Ibid.*

À travers la musique, c'est l'application des théories raciales nazies qui a lieu. Ces dernières prouvent la supériorité de la race « aryenne » par toute une série de fondements pseudo-scientifiques, détournés des grands principes de la science. Comme l'explique Pamela M. Potter, la musique devait alors constituer « une preuve irréfutable de cette supériorité⁸¹ ». Ainsi se retrouve-t-on avec des thèses extravagantes, telles que celles de Richard Eichenauer qui compare en 1932 « les traits physiques des compositeurs allemands à leur style compositionnel⁸² ». De cette manière, il prouve qu'une dégénérescence physique implique la composition de musiques dégénérées.

La musicologie nazie s'empare également de la théorie darwinienne de l'évolution. Appliquée à l'histoire de la musique, elle montre que les formes dégénérées, plus faibles, disparaîtront d'elles-mêmes. L'essai d'Oswald Koller, *La Musique à la lumière de la théorie darwinienne* sera largement repris par les nazis :

« [...] les lois qui dominent le monde organique sont valides pour le monde de l'art : l'hérédité, la variabilité, la surproduction qui conduisent à la lutte pour l'existence et à travers elles à la différenciation des caractères et à l'extinction des formes les moins perfectionnées. Cela peut être une pensée effrayante pour les âmes sensibles, qu'il ne puisse exister comme forces dominantes dans le monde serein de l'art que la lutte, la mort et la destruction. Mais de ce conflit de forces résulte la victoire du meilleur et du plus accompli ; et l'idée est merveilleuse, selon laquelle tout ce qui vit dans le monde suit une seule et même loi, depuis des origines simples et discrètes, tout ce qu'il y a de beau et de grand s'est développé de manière naturelle dans une plénitude et une diversité toujours croissantes, et que se développera également dans le futur toujours ce qu'il y a de plus beau, de meilleur et de plus accompli⁸³. »

Nous constatons que, pour une grande part, le concept d'*Entartung* (dégénérescence) fait appel à des lois scientifiques et à un vocabulaire médical et psychiatrique. Rappelons que Jdanov parlait de l'atonalité de la même manière. Dans ce chapitre, nous reviendrons sur cette notion, avec l'exposition « Musique dégénérée », organisée par les nazis. Auparavant, il est temps de s'intéresser au concept de Bolchevisme.

⁸¹ Pamela M. Potter, « Musicologie et nazisme » in Jean-Jacques Nottiez, *MUSIQUES. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle Vol. 2*, p. 792.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 85.

B - Du bolchevisme musical au bolchevisme culturel

Le concept de *Musikbolchschewismus* (bolchevisme musical) est né en 1918 après la première guerre mondiale. Cette notion, aux contours mal définis, rassemble en elle toutes les critiques négatives pouvant être reprochées à la société allemande. Le traité de Versailles est un passage très humiliant pour les Allemands, qui conservent une mauvaise image d'eux-mêmes. Ainsi, cette notion de bolchevisme musical permet aux musiciens et critiques nationalistes de se décharger d'un poids, en accusant une certaine catégorie d'êtres à l'origine du « mal » dans la musique allemande. On se doute que ce terme est l'apanage des plus conservateurs envers les compositeurs d'avant-garde. Le concept de dégénérescence va naturellement s'intégrer dans celui de *Musikbolchschewismus*.

Les révolutions d'Octobre en Russie et les mouvements révolutionnaires allemands de novembre 1919 sont vus d'un mauvais œil par les conservateurs et les nationalistes. Ces derniers assimilent la modernité au bolchevisme. Les premières cibles sont Arnold Schoenberg et Hermann Scherchen, qui sont alors au plus haut niveau de modernité, avec l'abandon de la tonalité.

Le bolchevisme musical n'a pas de définition clairement établie. Tout le monde peut l'utiliser de manière à justifier une critique négative. Eckhard John, qui a énormément travaillé sur le sujet, a dressé une liste de tout ce qui peut être considéré comme tenant du bolchevisme⁸⁴ : Schoenberg, futurisme, expressionnisme, musique atonale, dissonance, nivellement de tous les paramètres sonores, radicalisme, non-musique, musique de chats, intellectualisme, anarchie, socialisation, maladif, impuissance, empoisonnement, révolution, danger, menace.

Au milieu des années 1920, le *Musikbolchschewismus* laisse place à une autre notion, plus générale mais tout aussi péjorative : le *Kulturbolchschewismus* (bolchevisme de la culture). Ce nouveau terme serait directement issu du nazisme, à l'inverse du bolchevisme musical, dont le concept est antérieur à ce dernier.

Plus qu'à la musique, plus qu'à l'art en général, le bolchevisme de la culture est associé à de nombreux phénomènes sociaux de l'Allemagne des années 1920. On voit le bolchevisme à travers la « démoralisation » du peuple, l'émancipation des femmes, le « déchaînement » de la sexualité, la corruption morale de la jeunesse ou encore l'antimilitarisme.

⁸⁴ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 61.

L'intellectuel pacifiste Carl von Ossietzky résume de manière ironique le concept de bolchevisme culturel dans le journal *Die Weltbühne* :

« Quand le chef d'orchestre Klemperer prend des tempi différents de ceux de son collègue Furtwängler, quand un peintre met dans un coucher de soleil une couleur que l'on ne peut pas observer même par jour clair au fin fond de la Poméranie, quand on est partisan de la régulation des naissances, quand on construit une maison au toit plat, cela illustre autant le bolchevisme culturel que la représentation d'une césarienne dans un film. [...] Le bolchevisme culturel est le dogme démocratique des frères Mann, le bolchevisme culturel est un morceau de Hindemith ou de Weill, et doit être évalué comme l'exigence subversive de n'importe quel cinglé qui proteste contre une loi l'autorisant à épouser sa propre grand-mère. Tous sont des acolytes payés ou volontaires de Moscou⁸⁵. »

Les nazis sont particulièrement hostiles envers le jazz, qu'ils considèrent comme une « non-culture allemande ». Le ministre nazi Wilhelm Frick s'engage par son arrêté du 5 avril 1930, « Contre la culture nègre et pour l'affirmation de la culture allemande » :

« Depuis des années, dans la presque totalité des domaines culturels, des influences racialement étrangères se font sentir de manière croissante, influences susceptibles de saper les forces morales du *volktum* allemand. Notamment une large place est occupée par des productions du genre musique de jazz et de batterie, danses nègres, chants nègres, pièces nègre, bref des manifestations qui glorifient la négritude et bafouent le sentiment culturel allemand. Il faut freiner le plus possible ces manifestations de subversion, dans l'intérêt du maintien et du renforcement du *Volkstum* allemand⁸⁶. »

Le jazz, ou « yazz » comme on l'écrivait à l'époque, est associé au bolchevisme par les relations que cette musique entretient avec la « musique de nègre », la liberté sexuelle et le communisme. Le son de saxophone est d'ailleurs décrit comme « le chant d'un nègre castré ».

On a vu que les nazis n'hésitent pas à utiliser des termes médicaux. Dans cette critique de *Wozzeck* de Berg, le critique Paul Zschorlich use d'un vocabulaire pénaliste :

⁸⁵ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 71.

⁸⁶ Cité dans Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, p. 424-425.

« Je tiens Alban Berg pour un escroc et un compositeur représentant un danger public. Il faut même aller plus loin. Des événements inouïs exigent de nouvelles méthodes. On doit sérieusement se poser la question de savoir si et jusqu'à quel point s'occuper de musique peut être criminel. Il s'agit, dans le domaine de la musique, d'un crime capital⁸⁷. »

La notion de bolchevisme se base donc sur la haine de la modernité et du jazz, qui sont à l'image d'une société décadente. Cependant, le bolchevisme fait surtout la part belle à l'antisémitisme : le judaïsme est la cause principale du bolchevisme.

Ernst Nobbe, docteur en musicologie, publie le 13 juin 1936 dans l'*Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland/Weimar* un article intitulé « Atonalité et bolchevisme artistique dans la musique ». Dans ce dernier, il considère le bolchevisme comme responsable de la perte de la fondamentale, la dissolution de la mesure et la disparition des thèmes musicaux pour des éléments. Ce chaos musical est dû à la « diversité chaotique » des races en Allemagne, dont le judaïsme est, selon lui, le seul responsable.

C - Exposition « Musique dégénérée »

Le 24 mai 1938 s'ouvre à Düsseldorf l'exposition *entartete Musik* (Musique dégénérée). Cette rétrospective proposait aux visiteurs de voir et d'entendre des musiques, partitions, traités, affiches ou décors d'opéra marqués de dégénérescence. L'antisémitisme est réellement le ciment de cette entreprise.

Hans Severus Ziegler est à l'origine de cette exposition : il est alors conseiller d'État. Il prend exemple sur l'exposition *entartete Kunst* (Art dégénéré) qui s'était déroulée en 1937 dans la ville de Munich. Le journal *Rheinische Landeszeitung* présente en ces termes la version musicale de l'exposition :

« Cette exposition [...] tout comme celle sur l'« art dégénéré » le faisait pour les arts plastiques, montrera de manière décisive pour la musique ce qui est malade, malsain et au plus haut point dangereux dans notre vie musicale et qu'il convenait donc

⁸⁷ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 71.

d'éradiquer. L'exposition est un règlement de comptes aussi nécessaire que l'était la purification des arts plastiques⁸⁸. »

L'opéra d'Ernst Krenek *Jonny spielt auf* (*Jonny mène la danse*) est en quelque sorte le symbole de l'exposition. Ziegler voit dans cet « opéra-jazz », à la fois l'influence néfaste de la culture nègre et le danger d'une « Musique du Nouveau Monde », qui cherche à détrôner la musique allemande. Elle est un exemple de bolchevisme musical, ce qui sous-entend dans l'esprit d'un nazi qu'elle est forcément teintée de judaïsme.

Déjà en 1930, alors que les nazis ne détiennent pas encore le pouvoir, les pires horreurs sont dites à propos de cet opéra par les membres du NSDAP. Alfred Rosenberg, notamment, déclare :

« Jonny, symbole d'un maître du monde judéo-nègre abâtardi, debout dans la onzième scène sur un immense globe, avec à ses pieds, autour de lui, l'humanité blanche vouée au jazz et sautant, comme jadis les juifs autour du veau d'or. [...] Ces paroles de l'humanité blanche dansant autour du nègre Jonny dans d'horribles convulsions lascives, le remerciant d'avoir libéré ses bas instincts, proclament aux quatre coins du monde le triomphe de la victoire du sang judéo-nègre sur la vieille culture aryenne⁸⁹. »

C'est ce personnage de Jonny que l'on peut voir sur la brochure : une caricature du nègre, portant l'étoile jaune et jouant du saxophone. Le fond rouge de l'image est certainement une représentation du bolchevisme, par la couleur des révolutions russes (cf annexe 2). Ziegler voit dans l'opéra de Krenek la quintessence de l'art dégénéré et en fait une interprétation antisémite dont les nazis étaient coutumiers :

« Un peuple qui célèbre avec des cris de joie quasiment hystériques ou regarde pour le moins sans instinct *Jonny* [...] est moralement et spirituellement devenu si malade, et intérieurement si troublé et malpropre, qu'il ne peut absolument plus être sensible à la pureté, la simplicité et la profondeur infinies et toujours bouleversantes de la première mesure de l'ouverture du *Freischütz*. Mais là ne commence pas seulement une question d'ordre biologique, médical ou esthétique, non, là commence une question

⁸⁸ Albrecht Dümmling, « Les journées musicales du Reich et l'exposition « Musique dégénérée » » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 121.

⁸⁹ Cité dans Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, p. 425.

d'honneur national, dont nous ne devons pas nous exonérer, et que nous devons même mettre en évidence avec la dernière précision⁹⁰. »

Krenek, comme symbole du « mélange racial » et Schoenberg, comme « père de l'atonalité », auront un rôle essentiel dans l'exposition et dans le discours d'ouverture par Ziegler.

L'exposition d'Art dégénéré se divisait en différentes sections thématiques : « Manifestation de l'âme raciale judaïque », « L'Invasion du bolchevisme dans l'art », « Outrages aux héros », « La Folie érigée en méthode », « La Nature vue par des esprits malades ». *Entartete Musik* suit ce même principe, avec une première section sur le thème du jazz, une deuxième consacrée à l'activité musicale professionnelle, l'éducation, l'opéra, la musicologie et la presse musicale pendant l'« ère Kestenbergl ». La troisième section, enfin, présente les « théoriciens de l'atonalité ».

La première partie sur le jazz présente le *Jazzbuch* (Livre du jazz) d'Alfred Baresel, divers articles de Bernhard Sekles et Paul Stefan ainsi qu'une série de portraits intitulée « L'Opérette juive de jadis au rythme du jazz ». Comme on peut l'imaginer, le *Jonny spielt auf!* de Krenek prend une large place dans cette section.

La deuxième partie fait part de nombreux articles de presse et met en valeur des journaux ayant propagé le « bolchevisme musical », telles les revues *Melos* ou les *Musikblätter des Ambrunch*. Pour ce qui est de la formation musicale, le livre *Das Neue Werk* (L'œuvre nouvelle), édité par Fritz Jöde, Paul Hindemith et Hans Mersman, est mis en valeur, de même que le *Neue chorbuch* (Nouveau Recueil choral) d'Erich Katz et la partition de l'opéra pour enfant de Kurt Weill *Der Jaser* (Celui qui dit oui). Quant au déclin de l'opéra, il est représenté par des maquettes de décors et des photos de répétition.

La dernière partie sur les « théoriciens de l'atonalité » présente un certain nombre de traités, parmi lesquels le *Traité d'harmonie* d'Arnold Schoenberg. Il est accompagné des *Études sur la technique sonore de la musique moderne* d'Hermann Erpf, de *l'Enseignement de la composition* de Paul Hindemith, de la *Musique du présent* de Hans Mersmann, de la *Musique des sens* d'Adolf Weissmann, ou encore du *Nouveau Classicisme dans la musique* de Gerhard Frommel. Dans son discours d'ouverture, Hans Severus Ziegler, parle en ces termes de l'atonalité :

⁹⁰ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 31.

« Si les grands maîtres de la musique ont ressenti le besoin de créer dans la tonalité et à partir de l'élément très évidemment allemand qu'est l'accord parfait, nous avons alors un droit, celui de stigmatiser ces dilettantes et charlatans qui veulent détruire ces lois fondamentales du son et les améliorer ou les élargir par n'importe quelles combinaisons sonores pour, en réalité, mieux les déprécier. [...] Je me reconnais, avec une série de spécialistes bien connus de la musique et d'hommes politiques, dans la conception que l'atonalité, résultant de la destruction de la tonalité, signifie dégénérescence et bolchevisme culturel. J'explique en outre que l'atonalité trouve son fondement dans le *Traité d'harmonie* du juif Arnold Schoenberg, par le fait qu'elle soit le produit de l'esprit juif⁹¹. »

Dans chacune de ces sections se trouvent des cabines d'audition dans lesquelles les visiteurs peuvent, en pressant un bouton, écouter des exemples de musique dégénérée. Ces mêmes visiteurs ont accès à un grand nombre de partitions représentatives de l'*Entartung* sous la République de Weimar. *Die Glückliche Hand* de Schoenberg, *L'histoire du soldat* de Stravinsky, *Lulu* et *Wozzeck* de Berg en sont quelques exemples.

L'exposition *Entartete Musik* est bien plus le reflet de l'antisémitisme nazi que celui d'une quelconque culture musicale. Le discours d'ouverture de Ziegler est retranscrit en un livret d'une trentaine de pages qui sert d'accompagnement à l'exposition. Dans son ensemble, ce discours est une ode au raciste destructeur, à l'image de l'idéologie nazie. Dans cet extrait du discours, Ziegler résume ce que nous avons tenté d'éclaircir au long de cette partie, à savoir les notions de bolchevisme et de dégénérescence :

« Ce qui est réuni dans l'exposition *Entartete Musik* représente le reflet d'un véritable sabbat de sorcières et du bolchevisme culturel le plus frivole, aux plans spirituel et artistique ; c'est aussi le reflet du triomphe de la sous-humanité, de l'arrogante impudence juive et d'un complet abrutissement intellectuel [...]. La musique juive et la musique allemande demeurent étrangères. Les lois de la musique juive ou les constructions intellectuelles et les doctrines du faux-semblant, la physique et la physiologie juives de son se développent actuellement de façon clairement prédominante dans le monde musical de sang allemand, de telle sorte qu'il existe des imbéciles béni-oui-oui allemands qui ne peuvent se soustraire aux influences d'une race inférieure à cause de leur propre faiblesse et de leur manque de force créatrice et d'inspiration. La dégénérescence de la musique et de la création musicale allemande naît alors par la force des choses. La musique dégénérée est ainsi au fond une musique

⁹¹ Cité dans Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 32.

non allemande, pour laquelle la partie saine du peuple ne trouvera également aucun organe de réception, aucune émotion et aucune réceptivité⁹². »

Le « mal » pour les nazis, le « bolchevisme », la « dégénérescence », comprend donc tout ce qui est « non-allemand ». Les juifs sont la principale cause de cette déchéance de la musique germanique : ils sont pointés du doigt et accusés d'avoir, depuis trop longtemps - songeons à Felix Mendelssohn dont la musique fut bannie sous le troisième Reich - « souillé » la musique, de telle sorte que la faculté du peuple allemand à écouter la musique s'en trouve déformée.

Nous avons tenté, dans ce chapitre, de donner une définition la plus précise possible du « formalisme » et du « bolchevisme ». Cependant, ces notions, plus politiques qu'artistiques, ont été conceptualisées par des idéologies d'une extrême violence, c'est pourquoi il y restera toujours une part de « non palpable » qui tient au fait de l'incohérence (volontaire ou pas) propre à ces modes de pensée.

À présent, nous allons voir que les musiciens savent parfois faire acte de résistance vis-à-vis des oppresseurs nazis ou communistes.

⁹² Cité dans Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 31.

Chapitre 9 - Résistance

Pour finir cette étude, nous allons évoquer quelques aspects de la résistance des musiciens face à la sévérité des régimes nazi et communiste. Cette résistance peut être le fait d'un compositeur isolé ou de tout un groupe. Nous verrons également que, dans les camps de concentration, existe parfois une réelle vie musicale, qui n'est malheureusement pas toujours un refuge pour les détenus.

A - *Karl Amadeus Hartmann*

Karl Amadeus Hartmann fait le choix, en 1933, de ne pas quitter son Allemagne natale. Non juif, il n'est pas inquiété par les autorités : ce qui lui permet de vivre sur ses terres jusqu'à la fin du troisième Reich. Ce compositeur est toutefois anti-nazi et a toujours éprouvé de la sympathie envers l'anarchie. En réaction contre le pouvoir en place, il refuse que ses œuvres soient jouées dans la nouvelle Allemagne, de même qu'il ne souhaitera pas adhérer à la *Reichsmusikkammer*, ce qui lui aurait pourtant permis de vivre confortablement.

Hartmann se retrouve alors sans revenu : c'est la fortune de sa femme qui lui permet de rester en Allemagne. Cependant, il ne lui aurait pas été évident de gagner sa vie à l'étranger, comme l'expliquera plus tard son épouse :

« L'émigration était aussi un problème financier, la Suisse ne prenait que les gens qui avaient de l'argent. De même, mon mari n'aurait jamais pu vivre en France de la composition. Il était alors inconnu. Il n'avait pas de nom ni de relations. Il aurait vraisemblablement atterri un jour dans un camp, et c'en aurait été fini de la composition. Nous vivions complètement retirés à Munich. Certes il ne pouvait pas être joué, mais il pouvait composer⁹³. »

Cependant, Hartmann déploie une énergie considérable pour être joué en dehors des frontières du Reich. Son *Miseræ* est créé à Prague, le *Quatuor à cordes* dédié à Scherchen l'est à Genève, la *Symphonie « L'œuvre »* à Liège, quant à *Musik der Trauer* (*Musique de Deuil*), elle est jouée pour la première fois à Saint-Gall.

⁹³ Cité dans Amaury de Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 490.

Karl Amadeus Hartmann prend le risque de mettre en évidence son opinion sur le nazisme à travers sa musique. Il n'hésite pas à intégrer à ses œuvres des citations, à faire explicitement référence à des compositeurs qualifiés par le régime de « dégénérés » ou à y placer des mélodies juives ou des chants révolutionnaires.

Dans son œuvre pour violon et orchestre à cordes, *Musik der Trauer* (*Musique de Deuil*), plus tard rebaptisée *Concerto Funèbre*, il intègre un chant médiéval hussite pour évoquer l'invasion de la Tchécoslovaquie en 1938. Ce passage du deuxième mouvement fait allusion à ces anciens thèmes tchèques et l'harmonisation minimaliste, avec des octaves parallèles aux voix extrêmes, est une référence au Moyen Âge :



Cette marche funèbre revient ponctuellement, un peu à la manière d'un refrain, au court du deuxième mouvement « Adagio ».

Dans cette œuvre, Hartmann se réfère aussi à la même chanson révolutionnaire russe que Chostakovitch utilisera pour la composition de sa onzième symphonie.

Hartmann se voit tout de même mis en garde par le régime lorsqu'il ose dédier la partition de son poème symphonique *Miserae*, créé en 1935. Il écrit : « à mes amis qui durent subir mille morts, qui reposent pour l'éternité, nous ne vous oublierons pas (Dachau 1933-1934) ».

B - Union culturelle juive

L'idée d'une organisation culturelle juive provient du jeune metteur en scène Kurt Baumann en avril 1933, afin de faire face à l'ostracisme qui sévit à leur égard. C'est vers Kurt Singer qu'il se tourne pour négocier avec les autorités la création de l'Union culturelle. Singer, respecté par les Allemands comme ancien combattant de la première guerre mondiale, est également très apprécié par le milieu juif comme chef d'orchestre et musicologue.

C'est avec le nazi dénommé Hans Hinkel que s'ouvrent les négociations, qui aboutiront le 20 mai 1933 à la création de la nouvelle Union culturelle des juifs allemands. Du point de vue des juifs, cette organisation peut effectivement être considérée comme de la résistance. En revanche, du point de vue nazi, l'autorisation de cette organisation juive permet en réalité un contrôle plus aisé par la « ghettoïsation ».

L'Union propose de nombreux spectacles et concerts, jusqu'à sa dissolution, le 11 septembre 1941. Les programmes, soumis à la censure d'Hinkel, font une place importante aux classiques : Beethoven, Wagner, Mozart, Mendelssohn, Tchaïkovski, Haendel, Chopin, ainsi que des compositeurs juifs contemporains. On voit que les compositeurs bannis par le régime nazi - Mendelssohn, Mahler, Tchaïkovski - sont autorisés pour les juifs. Cela permet aux nazis de se conforter dans leur choix, en constatant que les goûts artistiques juifs sont bien différents des leurs.

Après le début de la guerre, des problèmes se posent au sein de l'organisation. Des restrictions financières précèdent le départ de Kurt Singer. De plus, l'émigration importante des membres de l'Union culturelle fait que les orchestres se vident, si bien que les concerts sont annulés ou incomplets : les opéras sont parfois donnés sans les voix, comme se fut le cas pour la représentation de *Cavalleria rusticana* de Mascani.

Cependant, cette résistance n'est qu'une illusion et il faudra attendre la fin de la guerre pour que les membres de l'Union s'en rendent compte. Le haut dignitaire nazi Hinkel a autorisé l'existence de cette association de manière à laisser les juifs organiser leur propre « ghettoïsation ». En 1934, il contraint l'Union à changer de nom. Pour un nazi, et qui plus est dans le cadre du processus de « germanisation » qui est en cours à cette époque en Allemagne, il n'est pas acceptable de voir associer le mot « allemand » avec le mot « juif ». Ainsi, l'Union culturelle des juifs allemands devient L'Union culturelle juive.

Hinkel n'a jamais caché ses véritables intentions concernant cette entreprise. Le 1^{er} octobre 1936, il confie à un journal :

« Nous avons circonscrit à leur sphère culturelle les juifs restés en Allemagne, et par là nous avons posé le préalable à une politique culturelle allemande. En outre, nous avons remis entre les mains de la masse des spectateurs juifs la plus belle occasion pour eux de procurer une activité aux meilleurs artistes juifs, et de leur offrir ainsi de quoi gagner leur vie. [...] « Des juifs travaillent pour les juifs » - c'est sur ce slogan que j'ai accordé mon autorisation, au cours de l'été 1933, à l'organisation culturelle des juifs, et depuis cette époque je veille à ce que ce mouvement de culture juive, qui s'est étendu entre temps sur le territoire national, remplisse son but en correspondant aux directives que nous lui avons données⁹⁴. »

Pour les nazis, l'Union juive sert également de façade pour masquer la réalité de ce que vivent réellement les juifs en Allemagne. Hans Hinkel propose même à des journalistes étrangers de venir constater la liberté qui leur est admise.

Malgré tout, il est tout de même possible de parler de résistance dans le cas de L'Union culturelle juive par le fait que, à travers elle, sur le sol allemand, les juifs peuvent pratiquer à la vue de tous une musique désormais interdite.

Lorsque l'Union culturelle juive est supprimée en 1941, ses membres ainsi que l'ensemble des juifs d'Allemagne sont déportés massivement vers l'Est. Le camp de Thérésine, où existe une intense vie musicale, peut être vu comme un prolongement de l'Union.

C - Musique en camps de concentration

On n'imagine pas la réalité de la vie musicale dans les camps de concentration, que ce soit du côté nazi ou dans les goulags soviétiques. Pourtant, certains camps sont dotés de véritables orchestres, formés de détenus, pouvant donner des représentations de symphonies et même d'opéras.

Le rôle des orchestres dans les camps est multiple. Le but premier est de divertir les gardiens que sont les SS pour les camps allemands et la police soviétique en URSS. Ils ont également pour mission de jouer pour accompagner par des marches la sortie des commandos de travail et leur retour au camp, et doivent parfois aussi jouer pendant les punitions ou les exécutions de détenus.

⁹⁴ Cité dans Lionel Richard, « Heurs et malheurs d'une culture juive sous contrôle de Berlin à Thérésine » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 210.

Dans les camps de concentration nazis, les détenus musiciens ont souvent un statut privilégié par rapport aux autres prisonniers. Ils sont soumis à un régime de travail moins important, afin de pouvoir répéter. Leurs conditions de vie sont, de même, généralement meilleures : ils travaillent au chaud et ont droit à une portion alimentaire plus importante. Les bons musiciens, du fait de leur rareté, sont protégés, alors que le reste des détenus est exploité au travail jusqu'à la mort.

Il faut toutefois relativiser : si ces détenus spéciaux vivent dans des conditions meilleures que les autres, leur existence ne se déroule pas moins dans des conditions qui restent exécrables et indignes d'un être humain. De plus, à travers leur statut privilégié, ils s'attirent la jalousie des autres détenus et une mise à l'écart, qui aura un impact sur eux même après la guerre.

En revanche, les musiciens des goulags ne disposent d'aucun privilège : ils vivent dans les mêmes baraquements et touchent la même ration que les autres. Ils sont parfois mis dans des baraquements spéciaux mais ces derniers restent d'une grande insalubrité. Dans les camps staliniens, les musiciens sont en effet considérés, comme les autres détenus, dans un système de « reformatage » et de « rééducation par le travail ». Les goulags ont mis en place des bureaux culturels et éducatifs (KVO), contrôlés par la KVTch (section culturelle et éducative, département de la police secrète en charge du « travail de culture » dans les camps du goulag). Ces organisations font de la musique au goulag un travail forcé comme les autres.

Dans les camps nazis comme dans les camps soviétiques, le niveau des représentations théâtrales, des opéras, des ballets et des concerts est très élevé. Au goulag, on a pu assister à *La Traviata* et *Rigoletto* de Verdi, *I Pagliacci* de Leoncavallo, *Mozart et Salieri* de Rimski-Korsakov, *La Veuve joyeuse* de Lehar, *Mam'zlle Nitouche* de Hervé ou encore *Le Vent libre* de Dounaïevski⁹⁵.

On peut en dire autant des camps nazis, dans lesquels ont été interprétés beaucoup d'œuvres de Haendel, Mozart, Beethoven, Grieg. À Dachau, les premières œuvres au répertoire de l'orchestre en 1941 sont la deuxième *Rhapsodie hongroise* de Liszt, l'ouverture d'*Orphée aux enfers* d'Offenbach, l'ouverture de *La Pie voleuse* de Rossini et de *Poète et paysan* de Suppé.

⁹⁵ Liste énumérée dans Svetlana Fadéeva, « L'art et les artistes dans le Goulag » in Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, p. 226.

Peut-on vraiment parler de résistance dans ces cas, alors que les détenus n'ont pas le choix de jouer ? De plus, que peuvent-ils éprouver en jouant de la musique pour distraire leurs propres assassins, qui cherchent le repos après le travail meurtrier accompli dans la journée ? Fania Fénelon, musicienne dans le camp, témoigne :

« Kramer, le commandant du camp, a pleuré quand nous avons joué *Rêverie* de Schumann. Kramer a gazé vingt-quatre mille personnes. Quand il était fatigué de travailler, il venait vers nous pour entendre de la musique. C'est cela qui était incompréhensible chez les nazis, ils pouvaient fusiller, tuer, gazer et, après, se montrer si sensibles⁹⁶. »

Malgré cela, il n'est pas interdit de penser que ces musiciens détenus ont pu quelquefois trouver dans la musique un refuge pour oublier l'horreur du quotidien.

Dans plusieurs de ces camps, notamment en Allemagne, existaient de réels groupes de jazz. Sur le territoire germanique cette musique est considérée comme « dégénérée » par l'idéologie nazie. Si elle est tolérée un certain temps dans un but de pure propagande, elle est totalement interdite à partir de la fin de l'année 1941. Quiconque en jouait pouvait être condamnée de deux à trois ans d'emprisonnement, voire de déportation en camp de concentration. Ses biens lui étaient également confisqués.

La présence de formations de jazz dans les camps de concentration se voit à Auschwitz, Buchenwald, Mauthausen, ou encore Theresienstadt. On peut parler de résistance concernant le big-band *Rythmus*, créé sans autorisation, durant l'été 1943, par les détenus du camp de Buchenwald. Lorsque les SS en découvrent l'existence, ils en autorisent la continuité, et même la représentation devant des prisonniers d'autres camps. On peut imaginer que ces SS peuvent alors profiter d'une musique qu'ils apprécient, bien qu'elle soit interdite par le régime. C'est une petite victoire pour ces musiciens de jazz : non seulement ils jouent une musique interdite, mais en plus une partie des SS se retrouve hors la loi en profitant d'un répertoire banni.

La résistance se fait également par la chanson. Sur des musiques déjà existantes la plupart du temps, les détenus inventent de nouvelles paroles, dans lesquelles ils expriment la dure réalité du quotidien. Ces chansons sont apprises de prisonnier à prisonnier mais

⁹⁶ Cité dans Eckhard John, « La musique dans le système concentrationnaire nazi » in Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, p. 226.

restent secrètes la plupart du temps, car le créateur des paroles serait alors condamné à mort.

Fin décembre 1938, au camp de Buchenwald, le commandant ordonne qu'un hymne du camp soit composé dans les trois jours, sous peine de punition collective. Les paroles sont de Fritz Löhner-Beda et la musique d'Hermann Leopoldi. Le texte exprime clairement la haine des détenus pour ce lieu, mais les nazis l'ont tout de même accepté comme l'*Hymne de Buchenwald* :

Ô Buchenwald, je ne peux pas t'oublier, parce que tu es mon destin.
Ce n'est qu'en te quittant qu'on peut juger combien la liberté est belle !
Ô Buchenwald, jamais nous ne gémissons ni ne nous plaignons,
Et quel que soit notre avenir, nous voulons dire « oui » à la vie,
Car viendra soudain un jour où nous serons libres !⁹⁷

Le camp de Thérésine est le plus emblématique de tous concernant la musique. Ce ghetto, bien souvent un simple passage avant Auschwitz, accueille plus de cent-quarante mille personnes entre novembre 1941 et avril 1945. Toute la ville de Thérésine est évacuée à partir de 1941, afin de créer ce camp. Les artistes et intellectuels juifs se retrouvent, pour la plupart, internés dans ce camp, ce qui explique le fait que la vie musicale y soit plus intense que dans les autres.

On y assiste à de nombreuses représentations d'opéras ou de spectacles symphoniques et de musique de chambre. Le premier orchestre du camp est celui monté par le compositeur et pianiste Carlo Taube, élève de Busoni, pour interpréter une symphonie qu'il avait composée. Un autre orchestre, encore plus ambitieux, est créé plus tard par Karel Ancerl, un ancien assistant de Scherchen. Il existe aussi diverses formations de musique de chambre, dont deux quatuors à cordes. Ce camp a vu naître plusieurs œuvres de différents compositeurs, qui s'y sont trouvés internés, parmi lesquels on peut citer Viktor Ullmann, Hans Krasa ou Pavel Haas. Tous ont été gazés à Auschwitz.

Plusieurs groupes de jazz existent dans le ghetto dont un jazz-band, autour du clarinetiste Bedrich Weiss. Le trompettiste Erich Vogel a également créé le groupe des *Ghetto-Swingers*.

⁹⁷ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, p. 366.

Il reste difficile de dire dans quelle mesure la musique dans les camps de concentration tient de la résistance. Les nazis utilisent la musique comme une arme supplémentaire contre les détenus, les obligeant à chanter des chants nazis durant le travail forcé, parfois même sous la torture ou jusqu'à la mort. On ne peut pas douter que les musiciens aient répugné à l'idée de jouer pour accompagner leurs compagnons d'infortune jusqu'aux chambres à gaz. Néanmoins, pour chacun d'eux, il a du exister des moments d'évasion que seule la musique pouvait leur permettre.

Conclusion

Quel bilan tirer de ces trente-trois années de musique sous contrôle communiste et nazi ?

Dans un cas comme dans l'autre, on assiste à une épuration de la vie musicale. Les compositeurs ne sont pas libres de créer selon leurs goûts ou leurs inspirations, mais doivent nécessairement s'inscrire dans la lignée du parti. La conduite à tenir - ou à ne pas tenir - est définie de manière volontairement ambiguë : ce flou artistique met les compositeurs dans l'incertitude mais permet aux autorités de maintenir la terreur.

Il semblerait que les deux dictateurs Staline et Hitler aient réellement aimé la musique. Cependant, tout porte à croire que l'esthétique qu'ils imposent à leurs compositeurs officiels n'est pas viable sur la durée. Des œuvres créées sous le troisième Reich et intégrées au répertoire officiel nazi, à part *Carmina Burana*, peu ont eu une véritable postérité. De même, de toutes les œuvres soviétiques illustrant parfaitement le réalisme socialiste, seul un petit nombre d'entre elles est encore joué de nos jours.

Le conservatisme, le nationalisme et une connotation populaire dans la musique sont préférables pour plaire aux autorités. En URSS, les compositeurs ne se soumettant pas à ces règles sont taxés de formalisme. Prokofiev et Chostakovitch ont été les cibles privilégiées de la lutte anti-formalisme. Aujourd'hui, ils sont les premiers compositeurs dont on parle pour évoquer la musique de cette période, dans cette région du monde. En revanche, personne ne se souvient de la musique de Khrennikov ou de Mouradeli, ce qui montre les limites de l'esthétique du réalisme socialiste.

De même, ce sont principalement les musiques persécutées par le nazisme qui ont survécu et évolué après la guerre et jusqu'à aujourd'hui. Le jazz, symbole de la musique « dégénérée », s'est largement répandu pendant la seconde partie du siècle, pour s'intégrer dans de nombreux genres et influencer encore plus de musiciens. Le dodécaphonisme, un autre symptôme du « bolchevisme », selon les nazis, a également connu son apogée au cours de la deuxième partie du XX^e siècle. Quant aux compositeurs officiels du troisième Reich, qu'il s'agisse de Egk, Pfitzner ou Graener, leur influence est maintenant minime, comparée à celle des collègues qu'ils ont persécutés.

Dans leur désir de réaliser un monde utopique, les régimes totalitaires ont empêché l'apport de toute idée nouvelle et de tout progrès dans la musique. Seul le communisme des années 1920 semble avoir privilégié la création dans le sens du

renouveau, mais cela est passé par un autre extrême : la négation de tout ce qui était ancien et de toutes les formes du passé.

Le totalitarisme se montre alors comme castrateur vis-à-vis de la création musicale. Les autorités ont besoin de maîtriser l'ensemble des domaines, or les idées nouvelles ne sont pas toujours immédiatement saisissables, ce qui n'est pas confortable pour un dictateur. De plus, pour mieux faire passer la propagande, la musique doit être facilement comprise par le peuple : elle n'appartient alors plus aux musiciens mais est un outil aux mains du pouvoir.

De 1920 à 1953, la musique suit donc une régression. De l'ouverture et de l'éclectisme des années de Weimar - et des années Lénine dans une certaine mesure - on passe à la censure draconienne des régimes de Hitler et Staline. Nous avons tissé des liens et pris conscience des différences et ressemblances de l'utilisation de la musique par ces deux idéologies. Ce qu'il en ressort globalement, c'est l'aspect destructeur de ces deux types de totalitarisme : combien de partitions, d'écrits détruits ? Combien de musiciens réduits au silence ?

Il en ressort également que la musique, dont l'apprentissage se trouve parfois négligé dans nos sociétés actuelles, a joué un rôle d'une grande importance comme vecteur de l'idéologie dans les heures les plus sombres de l'histoire. Le pouvoir de la musique a été parfaitement maîtrisé et finement utilisé par les têtes pensantes des partis.

Après les ravages causés par les dictatures en Europe dans la première partie du XX^e, la question se pose de l'influence qu'elles ont eue sur l'évolution de la musique dans la seconde moitié du siècle. Les exilés du troisième Reich se sont, pour la plupart, retrouvés aux États-Unis, où des compositeurs comme Varèse ou Cage exploraient déjà des possibilités nouvelles. Schoenberg, Bartok ou encore Stravinsky, qui ont fui les nazis, ont pu entrer en contact avec ces musiciens américains en terre nouvelle. Il reste à définir par la suite dans quelles mesures ces rencontres ont influencé la musique.

Sources

Concernant la musique et la culture allemandes

- Mosco Carner, *Alban Berg*, Paris, M&M JCLottès, 1979, p. 91, pour la création russe de *Wozzeck*
- Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*, *Entartete Musik*, Paris, Actes sud, 2005
- Amaury du Closel et Philippe Olivier, *Déracinements. Exil et déportation des musiciens sous le troisième Reich*, Paris, Hermann éditeurs, 2009
- Pascal Huynh, *Le III^e Reich et la musique*, Paris, Fayard, Cité de la musique, 2004
- Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, Fayard, 1998
- Pamela M. Potter, « Musicologie et nazisme » in Jean-Jacques Nottiez, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol 2 : Les savoirs musicaux*, Paris, Actes sud/Cité de la Musique, p. 785 à 796
- Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Paris-V^{ème}, FM/Petite collection Maspero, 1978
- Audrey Roncigli, *Le cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le III^e Reich*, Paris, IMAGO, 2009
- Conférence de Michel Pastore « Entartete musik, ou la censure nazie, les sons étouffés du troisième Reich », juillet 2007, en ligne sur : http://www.akadem.org/sommaire/themes/histoire/1/1/module_2686.php

Concernant la musique et la culture soviétiques

- Michel Dorigné, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994
- Pascal Huynh, *Lénine, Staline et la musique*, Paris, Fayard, Cité de la musique, 2010
- Daniela Langer, « Musicologie et communisme » in Jean Jacques Nottiez, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol 2 : Les savoirs musicaux*, Paris, Actes sud/Cité de la Musique, p. 299 à 819
- Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994
- Solomon Volkov, *Chostakovitch et Staline*, Paris, Anatolia, Éditions du rocher, 2004
- Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, Paris, Tallandier, 2010
- DVD : Oksana Dvornchenko et Helga Landauer, *Le voyage de Dimitri Chostakovitch*, Turnstyle TV, les films du paradoxe, 2009
- Bernard Girard, « Musique et pouvoir », de l'émission *Dissonance* du 25/10/2010, en ligne sur : <http://dissonances.pagesperso-orange.fr/Musiquepouvoir.html>

Concernant les totalitarismes

- Götz Alt, *Comment Hitler a acheté les Allemands*, Barcelone, Champs Histoire, 2008
- Marc Ferro, *Nazisme et communisme. Deux régimes dans le siècle*, Paris, HACHETTE Littératures, 1999
- Nicolas Werth, *La terreur et le désarroi, Staline et son système*, Paris, tempus, 2007

Ouvrages généraux

Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Petit Robert 2008*, Paris, R Le Robert, 2007

Marc Robine, *Anthologie de la chanson française*, Paris, Albin Michel, 1994

Alex Ross, *The rest is noise*, Arles, Actes sud, 2010

François-René Tranchefort, *Guide de la musique symphonique*, Millau, Fayard, 1986

François-René Tranchefort, *Guide de la musique de chambre*, Millau, Fayard, 1989

François-René Tranchefort, *Guide de la musique sacrée et chorale profane. volume II*, Millau, Fayard, 1989

Discographie non exhaustive

Dimitri Chostakovitch, *Lady Macbeth of Mtensk District*, direction : Myung-Whun Chung, Deutsche Grammophon, 1993

Dimitri Chostakovitch, *Symphonie N°7 "Leningrad"*, direction: Kurt Mazur, Naive, 2006

Hanns Eisler, *Die Mutter*, direction : Diego Fasolis, Chandos

Carl Orff, *Carmina Burana*, direction : Michel Plasson, EMI France, 1995

Sergeï Sergueïevitch Prokofiev, « on the dneieper songs of our days » avec *Chants de nos jours* Op.76, direction : Valeri Polyansky, Chandos Records Ltd 2003

Czech « Degenerate Music », Praga digital, Kocian Quartet : collection cherchant à découvrir ou redécouvrir des œuvres et compositeurs plus ou moins oubliés, suite à la censure nazie

Table des annexes

Annexe 1 Erwin Schulhoff	114
Annexe 2 Entartete musik.....	115
Annexe 3 Musiciens et musiciennes de renom persécutés par les nazis	116-121

Annexe 1
Erwin Schulhoff

III. In futurum.

Zeitmaß-zettlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

! !! !!!

? ? ? ? ?

!!!!
D.F.
(Marshall
Pause)

Erwin Schulhoff,
In Futurum
© Ries & Erler, Berlin 1991

3^e des Cinq pittoresques.

Annexe 2

Entartete musik

Couverture de la brochure de l'exposition « Musique dégénérée »



1938, Francfort-sur-le Main, Hindemith-Institut

Annexe 3
Musiciens et musiciennes de renom persécutés par les nazis
(liste non exhaustive)

Au nombre des compositeurs

Paul Abraham (1892-1960) : départ en 1933 pour l'Autriche ; en 1937 pour la Hongrie ; en 1938 pour la France ; en 1939 pour les États-Unis *via* Cuba
Leni Alexander (née en 1924) : départ en 1939 pour le Chili
Béla Bartok (1881-1945) : émigre en 1940 par protestation aux États-Unis
Ralph Benatzky (1884-1957) : départ en 1933 de Berlin pour Vienne ; en 1938 pour les États-Unis
Paul Ben-Haim (1897-1984) : départ en 1933 pour la Palestine
Max Brand (1896-1980) : départ en 1938 pour les États-Unis
Herbert Brün (né en 1918) : départ en 1936 pour la Palestine
Paul Dessau (1894-1979) : départ en 1933 pour la France ; en 1939 pour les États-Unis
Abel Ehrlich (1915-2003) : départ en 1934 pour la Croatie ; en 1938 pour l'Albanie ; en 1939 pour la Palestine
Hanns Eisler (1898-1962) : départ d'Allemagne pour la Tchécoslovaquie, la France, l'Angleterre et l'Autriche en 1933 ; en 1935 pour les États-Unis ; en 1936 en Europe ; en 1938 aux États-Unis
Richard Fall (1882-1945) : départ en 1938 pour les États-Unis ; retour en France en 1943 et déportation au camp de concentration d'Auschwitz, où il meurt
Jerzy Fitelberg (1903-1951) : départ en 1933 pour la France ; en 1940 pour les États-Unis
Herbert Fromm (1905-1995) : départ en 1937 pour les États-Unis
Roberto Gerhard (1896-1970) : départ en 1939 pour l'Angleterre *via* la France
Jean Gilbert (1879-1942) : départ en 1933 pour l'Autriche, l'Angleterre et la France ; en 1939 pour l'Argentine
Robert Gilbert (1899-1978) : départ en 1933 pour l'Autriche ; en 1938 pour la France ; en 1940 pour les États-Unis
Pia Gilbert (née en 1921) : départ en 1937 pour les États-Unis
Werner Wolf Glaser (né en 1913) : départ en 1933 pour la France ; en 1934 pour le Danemark, où il se cache à partir de 1940 ; départ en 1943 pour la Suède
Walter Goehr (1903-1960) : départ en 1933 pour l'Angleterre
Berthold Goldschmidt (1903-1996) : départ en 1935 pour l'Angleterre
Wilhelm Grosz (1894-1939) : départ en 1933 pour l'Autriche ; en 1934 pour l'Angleterre ; en 1939 pour les États-Unis
Pavel Haas (1899-1944) : déporté en 1941 au camp de concentration de Thérésine ; assassiné en 1944 au camp de concentration d'Auschwitz
Alexander Haim (né en 1915) : départ en 1936 pour la Palestine
Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) : en exil intérieur à partir de 1933
Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994) : départ en 1939 pour Lemberg/Lwow ; déplacé en 1941 à Odessa ; départ la même année pour la Palestine
Paul Hindemith (1895-1963) : départ en 1938 pour la Suisse ; en 1940 pour les États-Unis
Hugo Hirsch (1884-1961) : départ en 1933 pour la France ; camps d'internement en France en 1940

Friedrich Holländer (1896-1976) : départ en 1933 pour la France, puis pour les États-Unis
Erich Itor Kahn (1905-1956) : départ en 1933 pour la France, où il est interné en 1940 ; départ en 1941 pour les États-Unis
Leon Jessel (1871-1942) : interdiction d'exercice en 1937 ; incarcéré à Berlin en 1941 ; mort en 1942 à la suite de mauvais traitements
Emmerich Kalman (1882-1953) : départ en 1938 pour la France ; en 1940 pour les États-Unis
Gidéon Klein (1919-1945) : déporté en 1941 au camp de concentration de Thérésine ; assassiné en 1944 au camp de concentration d'Auschwitz
Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) : départ en 1934 pour les États-Unis
Hans Krasa (1899-1944) : déporté au camp de concentration de Thérésine en 1941 ; assassiné en 1944 au camp de concentration d'Auschwitz
Ernst Krenek (1900-1991) : émigre par protestation en 1938 pour les États-Unis
René Leibowitz (1913-1972) : incarcéré en France en 1940, s'évade et se cache
György Ligeti (1913-2006) : travail obligatoire en Hongrie en 1944 puis fuite
Bohuslav Martinu (1890-1959) : départ en 1939-1940 pour les États-Unis
Ernst Hermann Meyer (1905-1988) : départ en 1933 pour l'Angleterre
Darius Milhaud (1892-1974) : départ en 1940 pour les États-Unis
Richard Mohaupt (1904-1957) : départ en 1939 pour les États-Unis
Arno Nadel (1878-1945) : déporté au camp de concentration d'Auschwitz en 1943, où il est assassiné en 1945
Günter Raphael (1903-1960) : interdiction d'exercer son métier en 1934
Karol Rathaus (1895-1954) : départ en 1932 pour la France ; en 1934 pour l'Angleterre ; en 1938 pour les États-Unis
Franz Reizenstein (1911-1968) : départ en 1934 pour l'Angleterre
Wilhelm Rettich (1892-1989) : départ en 1933 pour les Pays-Bas ; 1940-1945 en Onderduik
Arnold Schoenberg (1874-1951) : départ en 1933 pour les États-Unis via la France
Franz Schreker (1878-1934) : écarté en 1932 de la direction de la *Musikhochschule* de Berlin ; renvoyé en 1933 de l'Académie des Arts
Erwin Schulhoff (1894-1942) : interné à Prague en 1941 ; déportation la même année au camp de Wülzburg, où il meurt en 1942
Matyas Seiber (1905-1960) : départ en 1933 pour la Hongrie ; en 1935 pour l'Angleterre via l'URSS
Robert Stolz (1880-1975) : départ en 1933 pour Vienne ; émigration par protestation en 1938 à Paris, aux États-Unis en 1940.
Ignace Straszewski (1909-1944) : départ en 1933 pour les États-Unis
Josef Tal (né en 1910) : départ en 1934 pour la Palestine
Ernst Toch (1887-1954) : départ en 1933 pour l'Angleterre ; en 1934 pour les États-Unis
Viktor Ullmann (1898-1944) : déporté au camp de concentration de Thérésine en 1942 ; assassiné en 1944 au camp de concentration d'Auschwitz
Wladimir Vogel (1896-1984) : départ en 1933 pour la France ; en 1935 pour la Suisse ; en 1936 pour la France via la Belgique ; en 1939 pour la Suisse
Stefan Wolpe (1902-1972) : départ en 1933 pour l'Autriche ; en 1934 pour la Palestine via la Roumanie ; en 1938 pour les États-Unis
Alexander Zemlinsky (1871-1942) : départ en 1938 pour les États-Unis via Prague

Au nombre des chefs d'orchestre

Karel Ancerl (1908-1973) : déporté au camp de concentration de Thérésine en 1941 ; au camp de concentration d'Auschwitz en 1944
Leo Blech (1871-1958) : départ en 1937 pour l'URSS ; en 1941 pour la Suède
Gustav Brecher (1879-1940) : suicide à Ostende
Fritz Busch (1890-1951) : émigre par protestation en 1933 pour l'Argentine
José Eibbenschütz (1872-1952) : départ en 1935 pour les États-Unis ; en 1938 pour la Norvège
Oskar Fried (1871-1941) : départ en 1934 pour l'URSS
Michael Gielen (né en 1927) : départ en 1941 pour l'Argentine
Jascha Hrenstein (1899-1973) : départ en 1933 pour la France ; en 1940 pour les États-Unis
Erich Kleiber (1890-1956) : départ en 1936 pour l'Argentine
Otto Klemperer (1885-1973) : départ en 1933 pour les États-Unis
Erich Leinsdorf (1912-1993) : départ en 1937 pour les États-Unis
Kurt Sanderling (né en 1912) : départ en 1935 pour la Suisse ; en 1936 pour l'URSS
Hermann Scherchen (1891-1966) : départ en 1933 pour la Suisse
Sir Georg Solti (1912-1997) : départ en 1933 pour la Hongrie, en 1939 pour la Suisse
William Steinberg (1899-1978) : départ en 1936 pour la Palestine ; en 1938 pour les États-Unis
Fritz Stiedry (1883-1968) : départ en 1933 pour l'URSS ; en 1938 pour les États-Unis
George Szell (1897-1970) : départ en 1937 pour l'Écosse ; en 1939 pour les États-Unis
Bruno Walter (1876-1962) : s'installe en 1933 en Autriche ; départ en 1938 pour la France ; en 1939 pour les États-Unis
Herbert Zipper (1904-1997) : déportation au camp de concentration de Dachau en 1938, puis au camp de Buchenwald ; départ en 1939 pour la France ; en 1940 pour les Philippines ; en 1947 pour les États-Unis

Au nombre des pianistes et clavecinistes

Bruno Eisner (1884-1978) : départ en 1933 pour les États-Unis
Jakob Gimpel (1906-1989) : départ en 1939 pour les États-Unis
Henry Jolles (1902-1965) : départ en 1933 pour les États-Unis ; en 1940 pour le Brésil
Louis Kentner (1905-1987) : départ en 1935 pour l'Angleterre
Edith Kraus (né en 1913) : déportée au camp de concentration de Thérésine en 1942-1945
Karlrobert Kreiten (1916-1943) : condamné à mort et exécuté
Wanda Landowska (1879-1959) : quitte en 1940 Paris pour le sud des États-Unis ; départ en 1941 pour les États-Unis
Wolfgang Rosé (1902-1977) : départ en 1941 pour les États-Unis
Zuzana Ruzickova (né en 1929) : déporté en 1942 au camp de concentration de Thérésine ; à Auschwitz en 1943 ; travail obligatoire en 1944 à Hambourg ; transféré en 1945 au camp de concentration de Bergen-Belsen
Artur Schnabel (1882-1951) : départ en 1933 pour les États-Unis ; en 1939 pour les États-Unis
Rudolf Serkin (1903-1991) : s'installe en 1927 en Suisse ; départ en 1939 pour les États-Unis

Eduard Steuermann (1892-1964) : départ en 1936 pour la Pologne ; en 1938 pour les États-Unis

Grete Sultan (1906-2005) : départ en 1941 pour les États-Unis

Paul Wittgenstein (1887-1961) : départ en 1938 pour les États-Unis

Konrad Wolff (1907-1938) : départ en 1933 pour les États-Unis ; y est interné en 1939 ; départ en 1941 pour les États-Unis

Au nombre des violonistes et violoncellistes

Licco Amar (1891-1959) : départ pour la France en 1933 ; pour la Suisse en 1934

Adolf Busch (1891-1952) : émigre en 1939 par protestation de la Suisse vers les États-Unis

Hermann Busch (1897-1975) : émigre en 1935 en Suisse par protestation ; en 1940 pour les États-Unis

Emanuel Feuermann (1902-1942) : départ en 1934 pour les États-Unis ; en 1937 pour la Suisse ; en 1938 pour les États-Unis

Carl Flesch (1873-1944) : départ en 1934 pour l'Angleterre ; en 1939 pour la Hollande ; en 1942 pour la Hongrie ; en 1944 pour la Suisse *via* la Turquie

Stéphane Grappelli (1908-1997) : quitte en 1939 la France pour l'Angleterre

Rudolf Kolisch (1896-1978) : départ en 1936 pour les États-Unis

Walter Levin (né en 1924) : départ en 1938 pour la Palestine

Henry Meyer (né en 1923) : départ en 1936 pour Prague ; membre en 1939 de l'orchestre de l'Alliance culturelle à Berlin ; travail obligatoire à Berlin et Dresde en 1940 ; déporté en 1943 au camp de concentration d'Auschwitz ; en 1944 au camp de concentration de Buchenwald ; s'évade en 1945

Ricardo Odnoposoff (né en 1914) : départ en 1938 pour la Belgique ; en 1939 pour l'Argentine ; en 1944 pour les États-Unis

Gregor Piatigorsky (1903-1976) : départ en 1933 pour les États-Unis *via* l'Angleterre

Eduard Rosé (1859-1943) : déporté en 1942 au camp de concentration de Thérésine, où il meurt en 1943

Arnold Rosé (1863-1946) : départ en 1939 pour l'Angleterre

Alma Rosé (1906-1944) : départ en 1939 pour l'Angleterre et la Hollande ; interdiction de se produire en 1940 ; fuite et incarcération en 1942 en France ; déporté en 1943 au camp de concentration d'Auschwitz, où elle meurt en 1944

Max Rostal (1905-1991) : départ en 1934 pour l'Angleterre

Au nombre des chanteurs

Gitta Alpar (1903-1991) : départ en 1933 pour la Hongrie et l'Autriche ; en 1935 pour l'Angleterre ; en 1937 pour les États-Unis

Ernst Busch (1900-1981) : se trouve en 1933 en Europe hors d'Allemagne ; départ en 1935 pour l'URSS ; en 1938 pour la Belgique ; en 1940 pour la France où il est incarcéré ; évasion, procès et incarcération en 1943 en Allemagne

Eva Busch (1909-2001) : départ en 1933 pour la Hollande ; déportée en 1942 au camp de concentration de Ravensbrück ; libérée en 1944 sous conditions

Harry Frommmermann (1906-1975) : départ en 1935 pour l'Autriche ; en 1940 pour les États-Unis

Lotti Huber (1912-1998) : déporté en 1937 au camp de concentration de Lichtenberg ; départ en 1938 pour la Palestine
Maria Jeritzka (1887-1982) : départ en 1935 pour les États-Unis
Sabine Kalter (1889-1957) : départ en 1935 pour l'Angleterre
Alexander Kipnis (1891-1978) : départ en 1935 pour l'Autriche ; en 1940 pour les États-Unis
Georg Kreisler (né en 1922) : départ en 1938 pour les États-Unis
Lotte Lenya (1898-1981) : départ en 1933 pour la France ; en 1935 pour les États-Unis
Frizi Massary (1882-1969) : départ en 1933 pour l'Autriche ; en 1938 pour l'Angleterre ; en 1939 pour les États-Unis
Ottillie Metzger-Lattermann (1878-1943) : départ en 1934 pour la Belgique ; arrestation en 1942 à Bruxelles ; assassinée en 1943 au camp de concentration d'Auschwitz
Friedrich Schorr (1888-1953) : départ en 1938 pour les États-Unis
Paul Schwarz (1887-1980) : travail obligatoire en 1940 à Hambourg
Hanns Stein (né en 1926) : départ en 1938 pour l'Angleterre *via* la Hollande ; en 1940 pour le Chili
Richard Tauber (1891-1948) : départ en 1933 pour l'Autriche ; en 1938 pour l'Angleterre

Au nombre des musicologues, critiques musicaux et musicographes

Guido Adler (1855-1941) : interdiction de publier en 1938
Israel Adler (né en 1925) : départ en 1936 pour la Palestine
Theodor W.Adorno (1903-1969) : départ en 1934 pour l'Angleterre ; en 1938 pour les États-Unis
Willi Appel (1903-1988) : départ en 1936 pour les États-Unis
Paul Bekker (1882-1937) : départ en 1933 pour la France ; en 1934 pour les États-Unis
Kurt Blaukopf (1914-1999) : départ en 1938 pour Paris ; en 1940 pour la Palestine
Manfred Bukofzer (1910-1955) : départ en 1933 pour la Suisse ; en 1938 pour l'Angleterre ; en 1939 pour les États-Unis
Alfred Einstein (1880-1952) : départ en 1933 pour l'Angleterre ; en 1935 pour l'Italie ; en 1939 pour les États-Unis
Ernst Emsheimer (1904-1989) : départ en 1932 pour l'URSS ; en 1937 pour la Suède
Otto Erich Deutsch (1883-1967) : départ en 1938 pour l'Angleterre
Hans Gal (1890-1987) : départ en 1933 pour l'Autriche ; en 1938 pour l'Angleterre
Karl Geiringer (1899-1989) : départ en 1938 pour l'Angleterre ; en 1940 pour les États-Unis
Edith Gerson-Kiwi (1908-1992) : départ en 1933 pour l'Italie ; en 1935 pour la Palestine
Otto Gombosi (1902-1955) : départ en 1935 pour l'Italie ; en 1936 pour la Suisse ; en 1939 pour les États-Unis
Hermann Grab (1903-1949) : départ en 1939 pour la France ; en 1940 pour les États-Unis *via* le Portugal
Peter Gradenwitz (1910-2001) : départ en 1934 pour l'Angleterre *via* la France ; en 1936 pour la Palestine
Kurt Huber (1893-1943) : entre en 1942 dans la Résistance ; exécuté en 1943 à Berlin
Georg Knepler (1906-2003) : départ en 1934 pour l'Angleterre
Robert Lachmann (1892-1939) : départ en 1935 pour la Palestine
Hugo Leichtentritt (1874-1941) : départ en 1933 pour les États-Unis

Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) : départ en 1933 pour les États-Unis ; en 1934 pour l'Angleterre
Paul Nattl (1889-1972) : départ en 1939 pour les États-Unis
Bernhard Paumgartner (1887-1971) : départ en 1938 pour l'Italie et la Suisse
Hans Ferdinand Redlich (1903-1968) : départ en 1939 pour l'Angleterre
Rudolf Réti (1885-1957) : départ en 1938 pour les États-Unis
Curt Sachs (1881-1959) : départ en 1933 pour la France ; en 1937 pour les États-Unis
Leo Schrade (1903-1964) : départ en 1938 pour les États-Unis
Alphons Silbermann (1890-2000) : départ en 1933 pour la Hollande ; en 1938 pour l'Australie
Paul Stefan (1879-1943) : départ en 1938 pour la Suisse ; en 1940 pour le Portugal ; en 1941 pour les États-Unis
Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988) : départ en 1934 pour la Tchécoslovaquie ; en Allemagne à partir de 1941 avec interdiction de publier
Egon Wellesz (1885-1975) : départ en 1938 pour l'Angleterre
Eric Werner (1901-1988) : départ en 1938 pour les États-Unis

Au nombre des éditeurs de musique, directeurs de théâtre, agents de concert

Gustav Bock (1882-1953) : entre dans la clandestinité à partir de 1938 à Baden-Baden
Kurt Eulenburg (1879-1982) : départ en 1939 pour l'Angleterre
Hermann Geiger-Torel (1907-1976) : départ en 1933 pour la Tchécoslovaquie ; en 1937 pour la France ; en 1938 pour l'Argentine
Hanna Glücksmann (1913-1989) : départ en 1934 pour la Palestine
Hans Heinsheimer (1900-1993) : départ en 1938 pour les États-Unis
Henri Hinrichsen (1868-1942) : départ en 1940 pour la Belgique ; déporté en 1942 au camp de concentration d'Auschwitz, où il est assassiné en 1942
Paul Walter Jacob (1905-1977) : départ en 1933 pour la France *via* la Hollande ; en 1934 pour le Luxembourg ; en 1936 pour la Tchécoslovaquie ; en 1939 pour l'Argentine
Leo Kestenbergl (1882-1962) : départ en 1933 pour la Tchécoslovaquie ; en 1938 pour la Palestine
Leopold Sachse (1880-1961) : départ en 1935 pour les États-Unis

Liste reproduite dans le catalogue de l'exposition *Le III^e Reich et la musique*, Cité de la musique, 8 octobre 2004 - 9 janvier 2005

RÉSUMÉ

Musique et pouvoir entretiennent des rapports étroits, dont les manifestations sont particulièrement intéressantes lors des périodes sombres des dictatures communiste et nazie. La propagande commande aux masses et la production musicale est alors un outil qui ne doit pas être sous-estimé. L'utilisation qui est faite de la musique par ces deux partis montre des points communs mais aussi des divergences qu'il est intéressant d'étudier. De 1920 à 1953, nazisme et communisme sont passés de simples partis politiques à des régimes autoritaires. La musique, soumise, suivra cette évolution.

Mots clés : Totalitarisme, communisme, nazisme, Chostakovitch, formalisme, entartete musik

SUMMARY

Music can maintain close relations which expressions are particularly interesting in the dark times of communist and Nazi dictatorships. Propaganda control the people and musical production is then a tool that should not be underestimated. The use made of music by both political parties shows similarities but also differences that are interesting to study. From 1920 to 1953, nazism and communism turned from simple political parties to authoritarian regimes. Music had no other choice than follow this evolution.

Key terms: Totalitarianism, communism, nazism, Chostakovitch, formalism, entartete musik